



ACADEMIA

*Boletín de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando*

SEGUNDO SEMESTRE DE 1999. NÚMERO 89

ACADEMIA

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ACADEMIA

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

SEGUNDO SEMESTRE DE 1999. NÚMERO 89



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

COMISIÓN DE PUBLICACIONES

EXCMOS. SRES.:

D. Fernando Chueca Goitia
D. José Antonio Domínguez Salazar
D. Antonio Bonet Correa
D. Julián Gállego Serrano
D. Antonio Fernández de Alba
D. Ángel del Campo y Francés
D. Antonio Iglesias Álvarez
D. Ismael Fernández de la Cuesta

Consejo de redacción:

D. Antonio Gallego Gallego (*Delegado*)
D. Tomás Marco Aragón (*Vocal*)
D. Pedro Navascués Palacio (*Secretario*)

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
www.rabasf.insde.es

COORDINACIÓN: M.^a del Carmen Utande

DISEÑO Y MAQUETA: Adela Morán y Encarnación F. Lena

CUIDADO DE LA EDICIÓN: Gabinete de Estudios de la Calcografía Nacional

FOTOMECÁNICA: Cromotex

IMPRENTA: Raycar S.A., Madrid

En la edición de los volúmenes 88 y 89 han contribuido:

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

FUNDACION BBVA

ISSN: 0567-560X

D.L.: M-6072-2001

SUMARIO

- 9 JUVARRA Y EL PROYECTO DEL PALACIO REAL DE MADRID
José Manuel Barbeito Díaz
- 27 LA ACADEMIA Y LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO
Silvia Arbaiza Blanco-Soler
- 57 EL FAUNO DEL CABRITO Y SU INFLUENCIA
Almudena Negrete Plano
- 84 EL ESCULTOR MANUEL ÁLVAREZ DE LA PEÑA
Luis Vasallo Toranzo
- 117 JOSÉ GARNELO Y ALDA, PINTOR Y ACADÉMICO DE SAN FERNANDO
Manuel Utande Igualada
- 141 TERCER INVENTARIO DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS DE LA REAL ACADEMIA
M.ª de los Ángeles Blanca Piquero López
- 187 RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS
- 187 FLOR, FERNANDO R. DE LA, *De las Batuecas a las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica de Extremadura.* Colección Estudio, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.
(Antonio Bonet Correa)
- 188 TAÍN GUZMÁN, MIGUEL, *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago.* A Coruña: Diputación Provincial, 1999
(Antonio Bonet Correa)
- 189 FREIGANG, CH. Y C.M. STIGLMAYR (EDS.), *La arquitectura gótica en España.* Actas del Coloquio de la Carl Justi Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1999.
(Pedro Navascués Palacio)
- 193 MATEO GÓMEZ, ISABEL, AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE y JOSÉ MARÍA PRADOS GARCÍA, *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo.* Bilbao: Iberdrola, 1999.
(Manuel Utande Igualada)
- 193 GALLEGO DE MIGUEL, AMELIA, *Rejería castellana Zamora.* Diputación de Zamora, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1998
(Francisco Javier de la Plaza Santiago)
- 195 BARRÓN GARCÍA, AURELIO A., *La época dorada de la Platería Burgalesa, 1400-1600.* Salamanca: Diputación de Burgos, Junta de Castilla y León, 1998
(Begoña Arrúe Ugarte)
- 197 SÁNCHEZ GARCÍA, JESÚS ÁNGEL, *Mariñán. Pazo de los sentidos.* A Coruña: Diputación Provincial, 1999
(M.ª del Carmen Utande Ramiro)

JUARRA Y EL PROYECTO DEL PALACIO REAL DE MADRID

José Manuel Barbeito Díaz

A veces una circunstancia fortuita e inesperada viene a romper el pausado discurrir de la historia propiciando un cambio hacia una situación que resulta, de pronto, completamente nueva y distinta.

Tal sucedió la Nochebuena de 1734, cuando un voraz incendio se declaró en el antiguo alcázar madrileño. Durante tres interminables días las llamas avanzaron de forma incontrolada, causando daños muy considerables al edificio. Que el estrago resultara irreparable o no, puede ser discutible, pero los monarcas no dudaron ni un momento que era la ocasión para cerrar otra página más del pasado y embarcarse en la construcción de un palacio representativo del espíritu de la nueva dinastía y símbolo de la regeneración del estado.

La decisión acerca de quién debía ser el arquitecto de semejante obra se tomó de forma no menos fulminante. Todavía estaban humeando los restos del alcázar cuando el ministro Patiño se dirigía al embajador español en Turín solicitando los servicios de Juarra, empleado desde hacía más de veinte años en la corte de los Saboya.

La rapidez con que acudió a la llamada hace pensar que debió sentirse ilusionado ante un encargo con el que podría culminar brillantemente una carrera profesional llena de éxitos. El abate mesinés desembarcaba en España en abril de 1735, y siguiendo los pasos de la corte, se trasladaría con los reyes, primero, a Aranjuez y, después, a San Ildefonso. No sería hasta el verano cuando llegara a Madrid y pudiera, por fin, dedicarse seriamente a trabajar en los planos del nuevo edificio. Eso sí, para entonces es probable que el arquitecto tuviera una idea muy clara del palacio que quería hacer, pues, si no, no se explica que muy poco después el proyecto estuviera tan avanzado que pudiera comenzarse la construcción de un gran modelo en madera.

Nada más pasar las Navidades de aquel año, en enero de 1736, Juarra cayó enfermo de pulmonía, agravándose su estado hasta fallecer pocos días después, dejando un profundo sentimiento en la corte. Llamado Sachetti para sustituir a su maestro, el ambicioso proyecto de aquél quedó desechado, reduciéndose el palacio a una arquitectura más de acuerdo con las fuerzas reales de la corona. No obstante, Felipe V ordenó proseguir la maqueta hasta su conclusión, señal del respeto y la admiración en que se continuó teniendo el trabajo de Juarra.

Conservado con devoción, fue objeto de aprendizaje de las sucesivas generaciones de arquitectos formados a la sombra de las obras del nuevo palacio. Todavía lo menciona Jovellanos en su elogio de Ventura Rodríguez, y Ponz que lo describe guardado en una casilla pegada a la pared de la Armería, frente a palacio, construida expresamente para ese fin¹. Después, no sabemos en que circunstancia, el modelo se perdió. Afortunadamente conservamos en cambio un buen número de copias de planos, que aunque presentan algunas diferencias entre sí permiten hacerse una clara idea de como fue el proyecto de Juarra.

Los dibujos que han llegado hasta nosotros pueden agruparse en dos conjuntos: uno parece representar más fielmente la idea original del arquitecto, mientras el otro muestra algunas variantes que dan al proyecto un aire más cercano al barroco castizo².

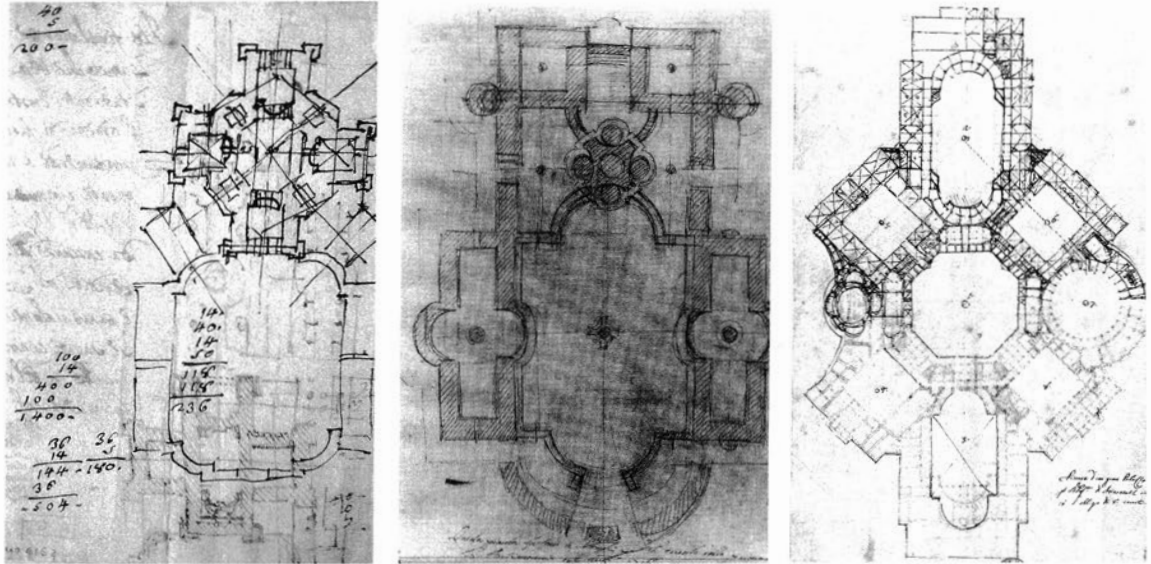
Al primer conjunto pertenecerían los planos del Archivo de Palacio 2.202, 2.203 y 2.204, que reflejan los tres pisos del edificio, bajo, principal y segundo (aunque el 2.202 es un plano de mejor calidad perteneciente a otra serie distinta), más otras dos plantas, una del piso principal (AP 94) y otra del piso segundo (AP 93), representado a mayor escala y con más precisión. La imagen del proyecto de Juarra se completa con las copias repetidas de las secciones longitudinal y transversal (AP 79 y 2.205), los alzados principal y de los jardines (AP 76 y 81), más un detalle del cuerpo central de este último (AP 80 y 75).

El otro conjunto, que recogería algunas modificaciones tardías del proyecto, está integrado por los cuatro dibujos de la Biblioteca Nacional, atribuidos a Jusepe Pérez o a Ventura Rodríguez, representando a gran escala, la fachada principal (Barcia 2.134), una sección transversal (Barcia 2.135) y dos longitudinales (Barcia 2.136 y 2.137). En correspondencia con ellos debe ponerse una planta, conservada en el Archivo de Palacio y firmada por Alfonso Rodríguez, en la que se dibuja el piso bajo del palacio, con una extensa leyenda en la que se detallan los usos a los que se destinan las piezas (AP 101).

Para el análisis que vamos a hacer a continuación utilizaremos fundamentalmente el primer conjunto de planos, porque como decíamos parece ser el que mejor representa las ideas de Juarra. En cualquier caso, las variantes, a pesar de su interés, tampoco resultan significativas para nuestro propósito y sólo nos referiremos a ellas cuando sea necesario.

EL LUGAR Y LA ESCALA

Cuando Juarra llegó a Madrid aún no se habían comenzado a demoler las ruinas del viejo alcázar. El incendio había devorado techumbres y cubiertas, y ocasionado importantes destrozos, pero parte de los poderosos muros de pedernal de la antigua fortaleza, resistieron el embate de las llamas. Y hay que recordar que todo el Cuarto de la Reina, o sea, casi la mitad



F. Juvarra, Esbozo para el palacio nuevo de Madrid. Archivo del Palacio Real, Madrid.

F. Juvarra, Esbozo para el Concurso Clementino de 1706. Colección Tournon.

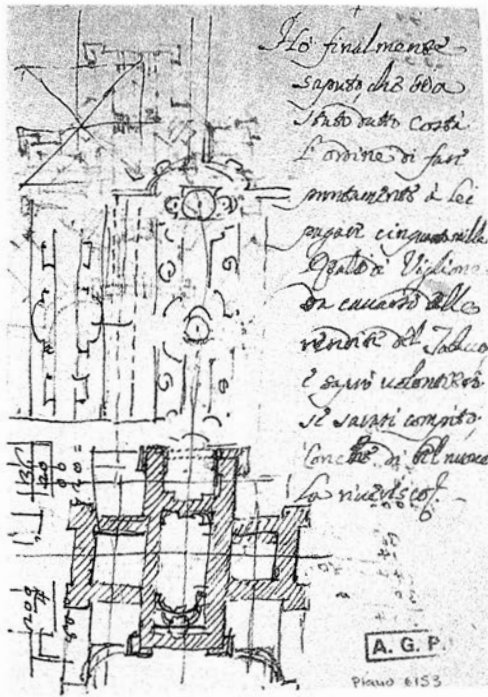
F. Juvarra, Esbozo para el palacio del Landgrave d'Assia-Kassel. Biblioteca Nazionale, Turín.

de la fachada, así como todas las crujías hacia lo que hoy es la plaza de Oriente, se salvaron del incendio³. Además, el edificio principal se prolongaba con las construcciones de servicio, los oficios, las cocinas, la Casa del Tesoro y el pasadizo hacia la Encarnación. Y delante, la fachada quedaba enmarcada por la plaza del Campo del Rey, con sus galerías que cerraban completamente el espacio y el edificio de la Armería, situado frente al palacio.

Quiero decir, quedaba un entorno construido, ligado formal y funcionalmente al palacio, así como unos restos en pie, de forma que Juvarra no vio un solar vacío y despejado donde poder hacerse una clara idea de cómo implantar el nuevo palacio. Su desagrado por el lugar quedó manifiesto en la célebre afirmación, que años después recogería Sachetti: "nunca quiso idear el palacio sobre este propio sitio, expresando que su cortedad e irregularidad sería causa de que el mejor arquitecto perdiese su crédito"⁴.

De manera que, al parecer, Juvarra no tenía ninguna intención de buscar una solución tomando en cuenta los condicionantes del entorno. Desde los primeros esbozos conservados, donde empieza a apuntar los rasgos formales de su posterior proyecto, como el AP 6.152 del Archivo de Palacio, podemos observar que maneja unos esquemas geométricos completamente ajenos a cualquier consideración de lugar. Y ésa es una de las circunstancias que permiten establecer un paralelo con otros proyectos suyos, como los concursos académicos de los años 1705 y 1706, o el croquis del palacio para el *Landgrave* d'Assia-Kassel, considerados, con razón, precedentes del proyecto madrileño.

Efectivamente, aunque sea posible encontrar algunas conexiones formales entre el palacio de Juvarra y algunas otras grandes residencias contemporáneas (por ejemplo la de Würz-



F. Juarra, Esbozo para el palacio nuevo de Madrid.
 Archivo del Palacio Real, Madrid.

geométrico⁵. El croquis AP 6.153, que tendríamos que poner en segundo lugar dentro de la cronología de estos esbozos, aporta un dato de interés que permite profundizar en esta reflexión. Y es la presencia de los jardines. Proyectados simétricamente, a partir del eje del edificio, son unos jardines alicortos, muy diferentes del desarrollo territorial que Versalles había puesto de moda, y que el mismo Juarra había tenido ocasión de ensayar en Stupinigi.

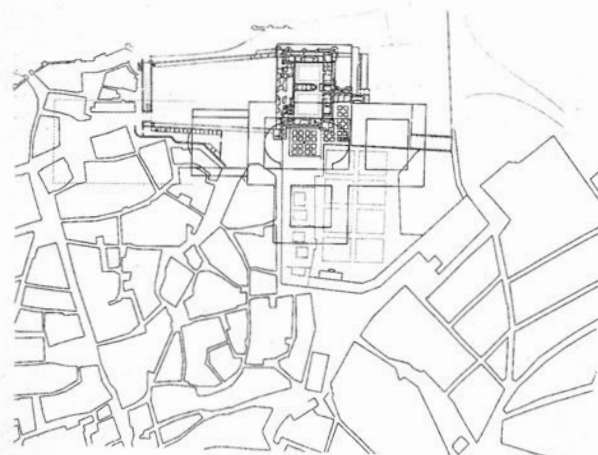
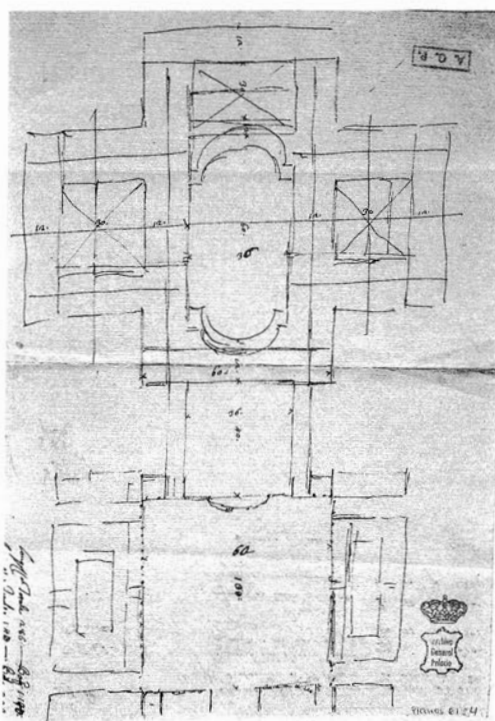
Hay palacios europeos contemporáneos, Karlsruhe es un buen ejemplo, en los que el edificio no parece ser sino la consecuencia del trazado de los jardines, la materialización del foco que gobierna las visuales de la perspectiva. La composición del palacio es casi un problema residual frente al tema dominante de la composición del jardín.

No puede, desde luego, afirmarse esto del proyecto de Juarra. Y no lo digo sólo por lo dibujado en este pequeño croquis, en el que el jardín, más que condicionar la arquitectura, queda supeditado a ella, sino porque, entre toda la demás documentación que se ha conservado sobre el palacio, es la única referencia que vamos a encontrar del trazado de los jardines. Creo por tanto que Juarra pensaba que su proyecto de palacio podía concretarse formalmente al margen de los jardines, fueran después éstos de uno u otro tamaño.

El tercero en esta línea progresiva de esbozos, el AP 6.154, dibuja ya una solución muy próxima a la definitiva. Es un croquis interesante por muchas razones. Primero, porque

burg o el palacio de Blenheim), es evidente que las raíces del proyecto madrileño no hay que buscarlas fuera de las propias obras del autor. Lo que resulta notable es que las referencias no sean las construcciones de madurez, que habían asentado su fama entre las cortes europeas, sino que haya que remontarse a sus proyectos juveniles.

Ahora, si nos preguntáramos qué es lo que relaciona formalmente los esbozos madrileños con esos dibujos de los primeros años de su carrera, caeríamos en la cuenta de que Juarra está enfrentándose al proyecto como si de un trabajo académico se tratara. ¿Qué quiere decir esto? Pues que está pensando en un edificio en el que la función no es tanto un problema de uso, sino de carácter, y el entorno, natural y construido, deja de ser un condicionante para convertirse en un lugar abstracto, isótropo y homogéneo, que no plantee dificultades a cualquier desarrollo



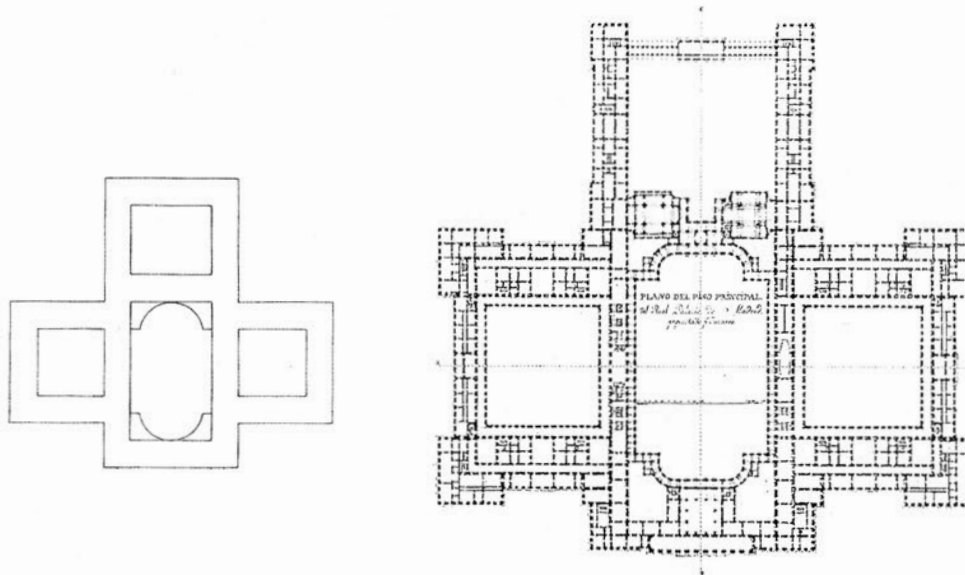
F. Juvarra, *Esbozo para el palacio nuevo de Madrid.*
 Archivo del Palacio Real, Madrid.

El croquis acotado de F. Juvarra, dibujado sobre la estructura urbana que rodeaba el antiguo alcázar.
 Archivo del Palacio Real, Madrid.

Juvarra lo acota. Lo acota en planta y luego suma las cantidades para establecer las dimensiones del conjunto, longitud total 286 toesas, anchura total 144 toesas.

Quiere decir que hay una preocupación del arquitecto por la medida, tal vez determinada por un último esfuerzo para tratar de encajar el proyecto en el lugar elegido. Efectivamente, al dorso de la hoja, Juvarra anota también las medidas del palacio viejo. No sólo la fachada y la profundidad del edificio, sino la dimensión de la plaza situada ante él y del desarrollo en longitud y fondo de los edificios de servicio extendidos por la calle del Tesoro, con la medida del jardín de la Priora que ocupaba aproximadamente los terrenos que hoy son la plaza de Oriente.

Si dibujamos a escala el croquis de Juvarra y lo introducimos sobre el parcelario urbano, tal como entonces se encontraba, podemos hacernos fácilmente idea del alcance de su propuesta. Toda vez que el flanco occidental estaba absolutamente determinado por la topografía, las alternativas en cuanto a su situación variarían sólo en considerar el palacio más o menos desplazado en sentido este-oeste; pero si pensamos que la Encarnación debía ser en cualquier caso un edificio a respetar, la implantación del palacio resulta bastante obligada. Lo que ya no me atrevería a decir es si son casuales algunas coincidencias, como la correspondencia entre los quiebros del proyecto y el perfil de las construcciones del antiguo alcázar, o el hecho de que la nueva plaza proyectada ante el palacio venga a alcanzar casi los límites de la calle Mayor. Más pienso en una circunstancia fortuita, resultado



El croquis acotado de F. Juvarra, dibujado a la misma escala del proyecto definitivo.
 Archivo del Palacio Real, Madrid.

de aplicar unas medidas preestablecidas, que no en el fruto de una operación urbanística premeditada.

Y esto de las medidas nos podría llevar a otra consideración sobre la manera de proyectar de Juvarra. Frecuentemente se ha pensado que los arquitectos del barroco italiano, siguiendo la estela de Borromini, habían preferido confiar a los trazados geométricos la composición de la planta⁶. Aquí Juvarra parece fiarse más de los números. Maneja una serie que va desde las 12 toesas de las crujías, a las 30 y 60 de los patios, con 40, 60 y 100 para la plaza y antepuerta de la delantera. Solamente en los tres patios que rodean al de honor, un aspa que dibuja sus diagonales, apunta una referencia gráfica que permite evidenciar su condición cuadrada.

Y los números, la determinación dimensional de la figura, viene a sustituir cualquier leyenda o comentario sobre los usos. Claro que aquí estamos ante el problema de si cabe o no el palacio en el lugar elegido. Pero no deja de resultar sorprendente esa autonomía que, en todo este conjunto de croquis, se produce entre la forma y el contenido. ¿Cómo pensaban distribuirse las complicadas funciones de uso y ceremoniales, recordemos todavía sometidas a una rígida etiqueta, que en estos espacios debían desarrollarse?

Ése no parece ser ahora un tema de importancia en el proyecto. La forma geométrica tal vez no fuera ajena a las cuestiones de significado, pero sí lo era a las de uso. Y esto quedará perfectamente de manifiesto en la facilidad con que Juvarra va, después, a independizar esta forma, también, de la determinación de la escala. Abandonado ya cualquier intento de acomodarse al lugar, el arquitecto no encontrará problema alguno en desarrollar su pro-

yecto, manteniendo el mismo esquema formal pero variando por completo sus dimensiones. La abstracción del lugar y el predominio de la forma sobre la escala están en el origen de la manera en que Juarra se enfrenta al encargo, y eso es lo que permite que, sorprendentemente, los más próximos referentes de su proyecto resulten ser aquéllos de sus primeros trabajos académicos.

LA DISTRIBUCIÓN Y LOS RECORRIDOS

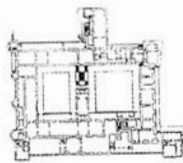
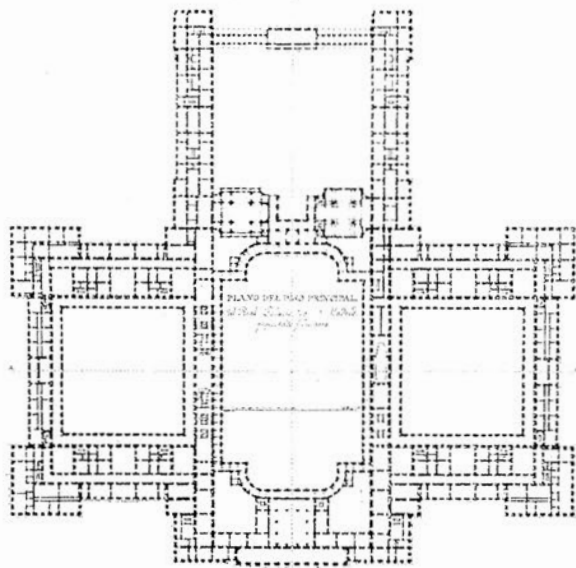
Entre los planos conservados del proyecto de Juarra, sólo la planta del piso bajo dibujada por Alfonso Rodríguez (AP 101) tiene una detallada leyenda donde se especifica el uso de las distintas piezas. Lamentablemente eso no nos ayuda mucho, pues a ese nivel no se encontraban más que las dependencias del servicio y de la administración, mientras los aposentos reales y las estancias de representación se extendían por el piso principal, del que en cambio sabemos muy poco.

Algo ayudan a conocer su disposición los dibujos de la Biblioteca Nacional, en los que unas letras en alguno de los espacios seccionados remiten a unas sucintas leyendas donde se da razón de su uso.

Podría pensarse que este desconocimiento acerca de cuál era el destino de las piezas, no hace sino reflejar la falta de interés por cómo se acomodaba el programa dentro de un esquema formal, que sería lo verdaderamente interesante del proyecto. O sea, que la admiración despertada por el trabajo de Juarra tenía más que ver con los aspectos figurativos, importando menos cuáles fueran las propuestas distributivas.

Puede que algo de cierto hubiera en esto. No obstante, el proyecto surgía de unos requerimientos concretos, ligados a la vida de la corte, que la arquitectura necesariamente tenía que satisfacer. Y veremos lo interesante que resulta para el análisis del proyecto la manera en que los diferentes usos van ocupando una composición que parece, a priori, tan indiferente al programa. Algo que obligadamente tendremos que hacer comparando las soluciones de Juarra con el viejo alcázar y con lo construido por Sachetti, que muestran en un antes y un después, cuáles eran las necesidades reales, el tipo de espacios que se requerían, en qué lugar debían disponerse y cómo había que relacionarlos.

Si llegáramos al palacio de Juarra, atravesando el pórtico de la fachada principal, nos encontraríamos en un enorme zaguán, abierto hacia el patio de honor y los dos pequeños patios laterales. Este espacio era imprescindible para acoger la llegada de los coches y permitir el acceso a cubierto de las personas reales o sus invitados. En el antiguo alcázar era pieza importante, cuya construcción, entre los macizos muros de la fortaleza, fue una costosa obra que supo sacar adelante Gómez de Mora ganándose los elogios de sus contemporáneos⁷. Y luego Sachetti, al levantar el actual palacio, también proyectará un gran zaguán dispuesto de la misma manera que estaba en el proyecto de Juarra. La diferencia es que Sachetti liga a ese zaguán la escalera principal. De manera que, una vez dejados los coches, el recorrido ceremonial conduce inmediatamente a través de la escalera hasta los salones de aparato del piso alto.



Planta del piso principal del nuevo Palacio Real según el proyecto de F. Juvarra, reproducida a la misma escala que la planta del antiguo alcázar y el palacio de Sachetti. Archivo del Palacio Real, Madrid.

Sin embargo, Juvarra deja en el zaguán sólo dos pequeñas escaleras de servicio, desplazando la escalera principal hasta uno de los laterales del patio de honor. Allí proyecta una monumental escalera que sería una de las partes más alabadas de su proyecto. Una pieza magnífica, pero cuya posición no deja de producir una cierta perplejidad. Porque, o bien los coches penetraban en el patio y, tras girar en él, paraban ante el vestíbulo de la escalera (la posibilidad de atravesarlo y salir por el patio del Cuarto Real me parece más improbable), o tendríamos que pensar en un séquito peatonal haciendo ese mismo camino desde el zaguán de acceso. Quiero decir que separar zaguán y escalera era algo inusual tipológicamente que no podía traer más que complicaciones. Significaba interrumpir la secuencia del recorrido, haciéndonos entrar en el patio y optar por uno de sus lados frente al otro.

El carácter fuertemente escenográfico de la escalera revela que se le concedía un papel primordial en las funciones de corte. Y entonces su posición, en un eje transversal al del propio palacio, que obliga a un quiebro en la circulación, y además directamente abierta sobre el patio, resulta una solución que no puede calificarse como menos de anómala. Y si esto

podría decirse desde un análisis funcional, a la misma evidencia llegaríamos desde un punto de vista meramente formal, pues la posición de la escalera rompe el equilibrio compositivo del patio, cuyos lados no son ya tan iguales y simétricos como en principio parecían.

Una mirada atenta a la escalera todavía nos depara alguna sorpresa más. Juarra vacía por completo la crujía en toda su altura. En sección puede verse el impresionante espacio que de esta manera consigue. Pero, sin embargo, en planta el espacio, al quedar ligado a las dimensiones generales de la crujía, resulta muy largo y algo estrecho. El arquitecto decide dividirlo en el medio, dibujando el eje transversal del que antes hablábamos, y arrancando desde ese lugar dos rampas iguales, una en cada sentido. La consecuencia de este doble desarrollo va a ser que nos encontremos con dos desembarcos iguales, pero en puntos muy distantes del proyecto. Y no me refiero sólo a la distancia geométrica, sino que hablo de la distancia de significado que puede producirse entre un lugar y otro.

La doble escalera con rampas que vuelven sobre sí mismas, por ejemplo la que Juarra había concebido para el palacio Madama de Turín, llevaba a un único punto de desembarco desde el que poder continuar el recorrido ceremonial. La prevista en el proyecto final de Sachetti desarrollaba un doble esquema de escalera imperial, pero cuya salida confluía en el mismo Salón de Besamanos. En la propuesta de Juarra para Madrid eso no iba a ser así; la escalera, en vez de concentrar las circulaciones, las desparramaba, de manera que sólo uno de los dos tiros terminaría conduciéndonos a los salones de aparato.

La opción del arquitecto era, pues, muy arriesgada. No sólo separaba la escalera del zaguán y la desplazaba desde el eje a uno de los flancos del patio, sino que, además, al abrir las dos rampas con direcciones opuestas convertía el recorrido ceremonial no en una circulación obligada, sino en un continuo proceso de elección entre iguales. Primero había que optar por el lado izquierdo del patio, y luego por el tiro izquierdo de la escalera, si uno quería alcanzar los espacios de representación.

En la otra crujía, que cerraba el patio de honor frente a la escalera, Juarra dispuso el teatro de corte, sin duda tratando de restablecer el equilibrio compositivo con otra pieza singular. Junto a él se proyecta una segunda escalera, también monumental, aunque de dimensiones mucho menores, para el servicio del Cuarto del Príncipe. No llegan a ocupar todo el largo de la crujía, y entre escalera y teatro quedan unas piezas que hacen que el conjunto dé la impresión de no estar muy bien encajado. De hecho, entre las variantes posteriores llevadas a cabo sobre el proyecto de Juarra, una consiste precisamente en desplazar hacia atrás todo el teatro, liberando el espacio central de la crujía para poder así enfatizar más el eje transversal del patio.

Retomando el eje principal de la composición, sobre el zaguán de entrada estaban situadas las piezas de aparato. Se trataba de una versallesca galería, abierta en fachada, y tras ella un gran salón, ocupando toda la altura de las dos plantas, más un ático que coronaba la parte central del palacio⁸.

Un rosario de habitaciones, dispuestas a partir de los desembarcos de la escalera de honor y de la del Príncipe, conducía hasta estas piezas. Juarra nos vuelve a sorprender,

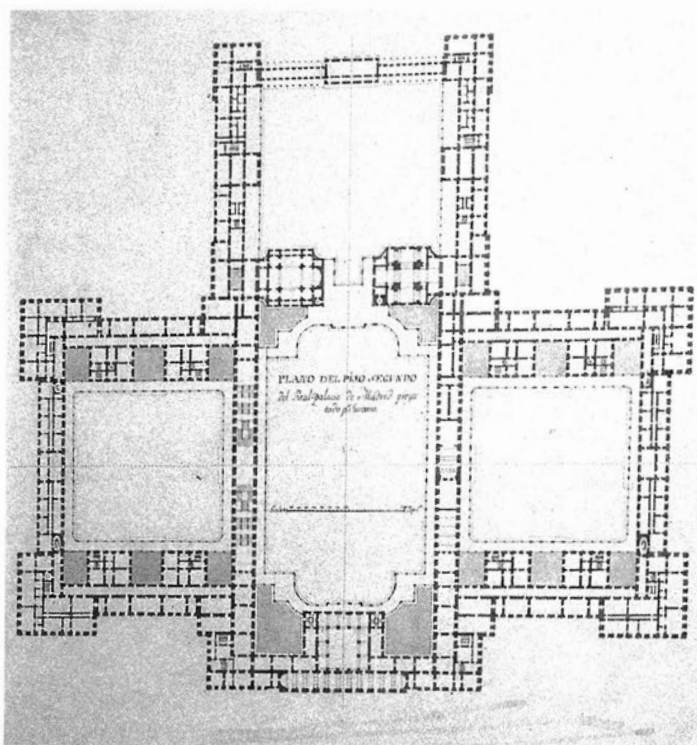
pues, en vez de atar el recorrido con la tradicional enfilada centrando los huecos, prefiere salvar el centro de las antecámaras y desplazar el paso a los laterales. En términos de uso podríamos hablar de una apuesta a favor de la condición estancial de las salas, que prevalecería sobre la clarificación de las circulaciones, a la que parecerían deber quedar supeditadas unas piezas de paso. Porque si los huecos están enfrentados en el eje no hay duda en cuanto a la direccionalidad del recorrido. Pero si en cada una de las sucesivas paredes encontramos dos puertas, ¿cuál es mejor?, ¿por cuál decidimos? La situación se vuelve más ambigua, y como antes apuntaba, eso resulta contraproducente si lo que se quiere es enfatizar un recorrido ceremonial. Quizás Juarra hubiera pensado que éste, mejor que por las piezas interiores del palacio, podría llevarse a cabo a través de la galería que rodeaba el patio. Con sus formas cóncavas (dibujadas ya en los primeros esbozos del proyecto), la galería se independiza formalmente de las crujías. Además, Juarra reforzará esa autonomía al no interrumpir su uniforme desarrollo con ningún tipo de articulación que hubiera, por ejemplo, reconocido el lugar donde se produce el desembarco de las escaleras o aquellos que dan acceso a las piezas principales. Esa misma indiferencia respecto a los espacios que están junto a ellas y a los que teóricamente dan servicio puede observarse en las galerías que rodean los dos patios laterales, donde se disponen los cuartos reales.

En el alcázar de los Austrias, la composición en dos patios, separados por la escalera y la capilla, representaba la tradicional separación entre el Cuarto del Rey y el de la Reina. Aparte sólo quedaba el Cuarto Bajo de Verano, situado en los sótanos de la fachada norte, pues ni el príncipe ni los infantes tenían desarrollado un aposento que pudiera llegar a denominarse como propio. Ocupaban un conjunto de estancias integrado entre las habitaciones del rey o de la reina.

Las circunstancias familiares de Felipe V fueron obligando a un replanteamiento de esta situación. La separación ceremonial entre los aposentos reales se fue haciendo cada vez menor. Ya en el alcázar, muchas de las últimas reformas emprendidas antes del incendio, iban por ese camino. La enfermedad del rey, el debilitamiento de su carácter, la dependencia hacia la reina, y por qué no, también el deseo de escapar a las asfixiantes normas de la etiqueta, tenían su reflejo en ese acortamiento de distancias que llevó a los monarcas a mantener públicamente cuartos distintos, pero compartir unos mismos aposentos privados.

Además estaba el asunto del príncipe heredero. Cuando Juarra proyectaba su palacio, el futuro de la monarquía lo encarnaba Fernando VI, hijo de la primera mujer del monarca, que mantenía una tirante relación con la nueva reina. Si se le quería habitando en palacio, junto a su esposa, era imprescindible darle cuarto propio. Y luego quedaban los infantes, hermanastros del príncipe, alguno de los cuales parecía tener su destino irremediablemente ligado a la Corte.

Cada uno de estos personajes representaba intereses y mundos contrapuestos. En consecuencia, y siguiendo con seguridad los deseos de los reyes, Juarra replantea por completo la disposición de los Cuartos Reales. A uno de los dos patios laterales se lleva el Cuarto

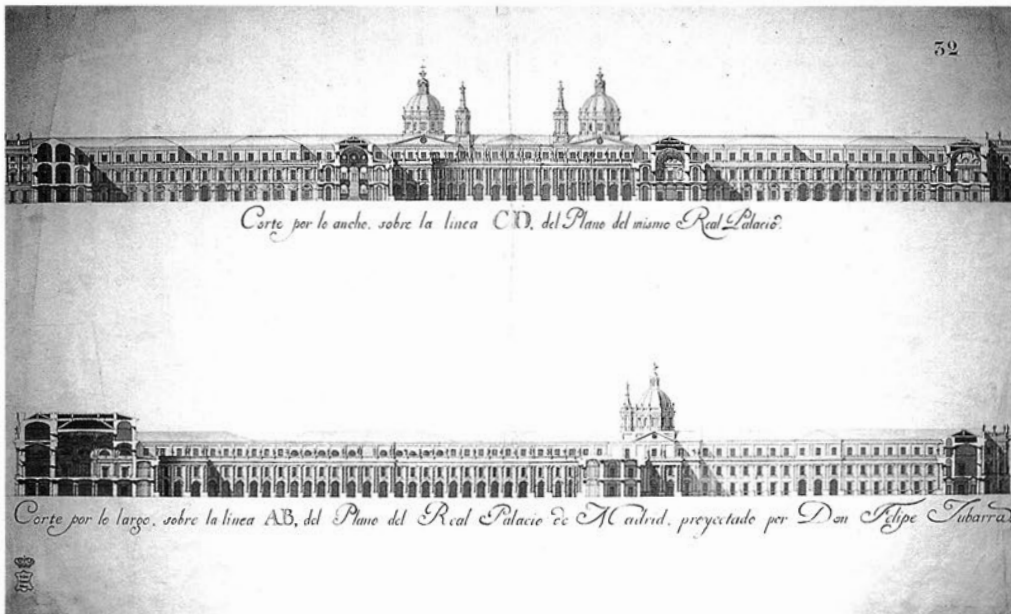


Planta del piso segundo del nuevo Palacio Real según el proyecto de F. Juvarra. Archivo del Palacio Real, Madrid.

del Rey y el de la Reina, mientras en el otro, simétricamente situado respecto al patio de honor, dejará el del príncipe heredero y el de los infantes.

Ésta es la parte del proyecto donde más echamos de menos el carecer de información a propósito del uso de las piezas, porque la propuesta de Juvarra parece muy original. Los patios mantienen la referencia de orientación del resto del proyecto, manifestada en el mayor desarrollo de sus lados principales. Allí, un largo corredor separa las habitaciones de fachada de las que se orientan hacia el interior del patio. Éstas se agrupan en cuatro bloques, dos en cada lado, separados a su vez por patinejos intermedios, de manera que tras la galería, continua y uniforme, se sigue una alternancia de dependencias y patios. Es más, la principal misión de la galería, que no está nada claro sirva aquí para resolver ningún tipo de circulaciones, parece ser la de homogeneizar las fachadas interiores, evitando que la secuencia de llenos y vacíos tomara demasiado protagonismo y desvirtuara la unidad formal del patio.

No sabemos cuál era el uso de las piezas que se agrupaban en los bloques. Resulta tentador pensar que se trataran de unos apartamentos donde se recogieran las habitaciones privadas de las personas reales. Pero considero más probable que éstas dieran hacia el exterior, agrupándose en los resaltos de los esquinazos. Entonces los bloques entre los patinejos interiores serían dependencias de servicio. A ese uso, por lo menos, quedan destinadas en la leyenda que acompaña la planta baja dibujada por A. Rodríguez. Poco más podemos aventurar, porque tampoco las plantas del proyecto dan pie para otras hipótesis, dado que no es



Cortes longitudinal y transversal del nuevo Palacio Real según el proyecto de F. Juvarrá.
 Archivo del Palacio Real, Madrid.

fácil apreciar en ellas ninguna clase de jerarquía entre espacios; su distribución simétrica, igual en los cuartos de los reyes que en los del príncipe e infantes, hace pensar en una disposición convencional, que de haberse continuado el proyecto hubiera habido que ir calificando y distinguiendo.

Pero quedémonos con la originalidad del planteamiento, manifestada sobre todo en esa agrupación de piezas entre los patinejos, y con la soltura compositiva para unificar, mediante la galería, las fachadas interiores del patio.

Hemos visto hasta aquí el desarrollo del recorrido ceremonial, zaguán, escalera principal y salones de aparato, así como la organización de los Cuartos Reales. Nos quedan las dependencias situadas en torno del tercer y último patio que completa la composición, a espaldas del patio de honor.

Entre uno y otro coloca Juvarrá la capilla real y la biblioteca. Levantadas sobre plantas iguales (un cuadrado dividido en nueve partes por cuatro gruesos machones que ocupan el centro) se rematan al exterior por unas cúpulas sobre aiosos tambores, cuya silueta acompañan sendos campaniles elevados desde una de sus esquinas.

La presencia de torres y cúpulas acentúa la importancia de este lugar, situado casi en el centro de la composición. Además, la dualidad de capilla y biblioteca se ha querido interpretar desde una lectura simbólica que llevaría al corazón del palacio, la religión y la cultura, como luminarias que debían alumbrar una nueva visión del estado. Discurso que resultaría muy convincente si éste fuera un deseo realmente sentido en la Corte, cosa que parece bastante discutible.

Felipe V decidió abrir al público, en 1712, la biblioteca real, el número de cuyos ejemplares había aumentado sustantivamente tras las incautaciones llevadas a cabo durante la guerra de Sucesión⁹. Para ello ordenó trasladar la mayor parte de los libros a unas dependencias del pasadizo de la Encarnación, sacándolas de la pieza alta de la Torre Dorada, donde, desde su construcción en el reinado de Felipe II, había estado la biblioteca del alcázar. Gracias a eso, los libros se salvaron y hoy constituyen parte fundamental de la Biblioteca Nacional.

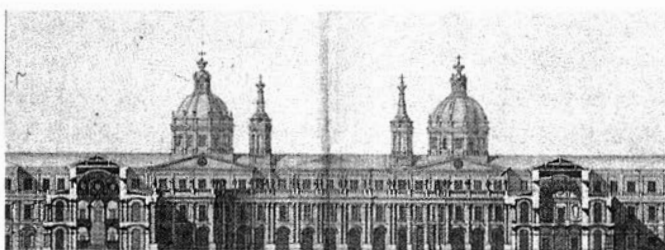
Si la biblioteca proyectada por Juarra era para guardar los pocos libros que quedaron en palacio destinados al uso personal del monarca, resultaba a todas luces excesiva. Si se trataba de reubicar la biblioteca del pasadizo de la Encarnación, para mantenerla ligada al nuevo palacio, el hecho de que el proyecto de Juarra requiriera un emplazamiento necesariamente alejado de la Corte, volvería muy difícil, por no decir inviable, el propósito de su uso público.

Además la poca importancia que en el posterior proyecto de Sachetti se dará a este tema, para el que no se deja previsto ningún espacio específico, hace sospechar que la propuesta de Juarra fuera algo forzada, tratando de justificar unos presupuestos que tenían más su fundamento en cuestiones formales derivadas de la propia composición del proyecto. Eso explicaría la insólita solución de dar un tratamiento volumétrico igual a capilla y biblioteca, con su tambor y cúpula, e incluso repetir el detalle del campanil. Que no se trataba de explorar nuevas posibilidades tipológicas lo expresa claramente Juarra cuando en la sección de la biblioteca divide en tres pisos superpuestos lo que en la iglesia es el vacío bajo la cúpula.

Ahora bien, si la biblioteca no era realmente precisa, ¿por qué esa necesidad de repetir el volumen de la capilla? Parece que la solución más simple hubiera sido colocar la iglesia en el centro y dejar por los laterales abierto el paso entre uno y otro patio. Sería una respuesta parecida a la que después va a dar Sachetti, haciendo que salones de aparato y capilla coincidan en un mismo eje que jerarquice la disposición de los espacios. El problema es que en el proyecto de Juarra siempre topamos con el factor determinante de la escala.

En efecto, si tratáramos de dominar la composición desde una iglesia colocada en el eje, necesitaríamos no una capilla palatina sino una catedral metropolitana. Sólo un templo monumental podría imponerse dentro de las gigantescas dimensiones del conjunto. Y no es que Madrid no necesitara una catedral, y que no faltaran tentaciones, antes y después de Juarra, de ligar su proyecto con el del palacio. Pero nos pasa lo mismo que con la biblioteca, si el palacio había que sacarlo fuera de la ciudad, pongamos por ejemplo, a los altos de San Bernardino, ¿qué sentido podía tener allí una catedral?

Era evidente que lo razonable pasaba por plantear sólo una capilla para la Corte. Pero entonces no estábamos ante una construcción de suficiente entidad como para aguantar esa posición central del proyecto. Juarra sabe perfectamente cuál es el fondo de su problema, y se da cuenta que para resolverlo tiene que cambiar la escala de los instrumentos de intervención y usar los del urbanismo, más que los de la arquitectura. Al fin y al cabo, el palacio era en sí mismo una pequeña ciudad. Seguro que imágenes como la de la Piazza del Popolo,



por lo ancho, sobre la linea C D, del Plano del mismo Real Q

C. B. Piranesi, *Veduta della Piazza del Popolo*, ca. 1750. Aguafuerte.

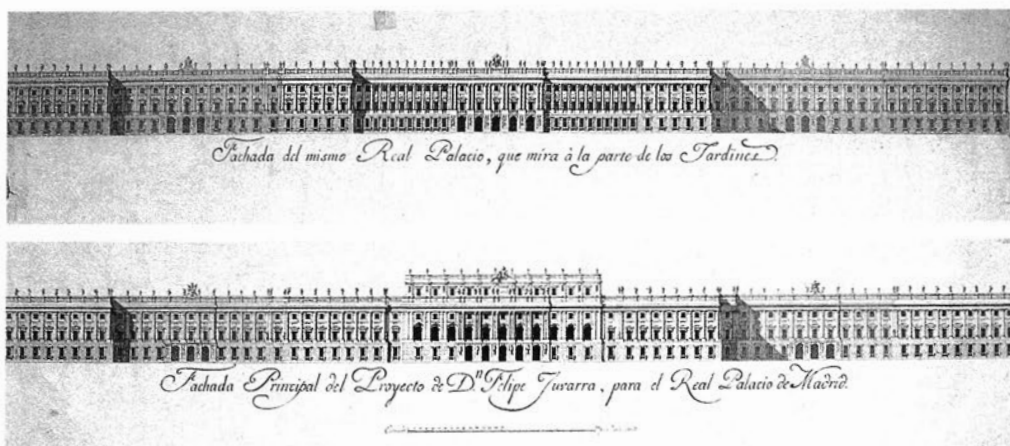
Detalle del eje del patio principal con la capilla y la biblioteca. Archivo del Palacio Real, Madrid.

con las dos iglesias gemelas de Santa María in Montesanto y Santa María dei Miracoli, flanqueando la *via* del Corso, no dejaron de pasar por su cabeza. Y con eso volvemos al principio. Cuando observábamos los primeros esbozos de Juvorra resultaba fácil advertir cómo los patios eran los que armaban la composición. Estamos ante una composición de vacíos, no de llenos, y son los tránsitos los que definen los ejes que atan esos vacíos. Los tránsitos se dibujan entonces en función de las exigencias de relación formal, y no parece que para el arquitecto sea un problema el que no siempre éstas se superpongan o coincidan con las necesidades reales de circulación interna del palacio.

COMPOSICIÓN

De la generalidad de la forma, considerada al margen de la escala y del lugar, hemos pasado a la particularidad de la función, que reclama también su propio papel en la composición del proyecto.

Por uno y otro lado tensiona Juvorra los límites convencionales de la arquitectura barroca. Enfrentado a un tema entonces tan sugerente como era el del palacio del rey, es posible ver detrás de su propuesta cómo empiezan a vislumbrarse algunas de las cuestiones que van a ser en los próximos años fundamentales en el desarrollo del pensamiento arquitectónico. La forma deriva hacia la representación del carácter, entendido como la repre-



Alzados de la fachada delantera y de la que da hacia los jardines del nuevo Palacio Real según el proyecto de F. Juvarra. Archivo del Palacio Real, Madrid.

sión de la idea de lo que el edificio quiere ser. Y la función irá tomando un nuevo protagonismo, según se valore a la necesidad como fundamento y origen de toda arquitectura. La estética del Ochocientos terminará por sentar las bases de una racionalidad en la que función y representación serán dos términos imprescindibles¹⁰.

Empecemos por lo último: la adecuación de cada espacio a su función específica y la capacidad de hacer que dicho espacio represente esa función. La escalera es un ejemplo claro. Pero también el teatro, la biblioteca y la capilla. O los agrupamientos de piezas en los apartamentos dispuestos entre los patinejos de los Cuartos Reales. Cada función reclama su propio espacio y éste puede considerarse en sí mismo al margen del resto del proyecto¹¹. Por eso podemos hablar de "partes", ya que estas piezas presentan un atisbo de independencia que cuestiona el principio de unidad sancionado por el mundo del clasicismo.

El arquitecto tendrá entonces que arbitrar otros recursos para no dejar escapar la condición unitaria del edificio. Al exterior, la repetición de un mismo tema, el orden gigante sobre poderoso zócalo que se desarrolla atando todo el alzado, será una solución simple y eficaz. Y dentro, las galerías de los patios, de las que hemos señalado su condición autónoma, que nos permitiría aislarlas formalmente como antes hemos aislado otras piezas, pero que, yuxtapuestas sobre las crujías, permiten al arquitecto unificar la imagen interna.

¿Por qué el proyecto de Juvarra se ve sometido a esas tensiones? Pues entre otras cosas porque se ha trasgredido una de las máximas de la composición barroca, que establece como primer principio de unidad la supeditación de las partes al todo. Un principio jerárquico cuya aplicación estaba ineludiblemente ligada a la consideración de su significado simbólico. En un palacio podían ser la capilla, el salón del trono o las habitaciones privadas del monarca las que señalaran ese punto, esa cúspide o vértice que jerarquizará la composición. Pero ya hemos visto cómo Juvarra hace poco caso del recorrido ceremonial, y por lo tanto de una composición atada a él, que condujera hasta un punto focal en torno al cual se pro-

dujera la dependencia de las partes. No le interesa, y prefiere oponer al control de la jerarquía un precario equilibrio de simetrías, a veces tan forzadas como hemos visto en la capilla y la biblioteca, en la escalera y el teatro o en los Cuartos Reales. ¿Es que puede ser igual el Cuarto del Rey o el de la Reina, que el del Príncipe o los Infantes? La arquitectura de Juvorra dice que sí, y mirado el plano sólo encontraríamos a uno y otro lado del dibujo dependencias similares.

El arquitecto ha desarmado el proyecto de uno de los recursos más eficaces para conseguir la unidad, la subordinación y dependencia de las partes al todo, y lo ha sustituido por un forzado equilibrio compositivo que prefiere optar por la repetición frente a la subordinación. Ésta es una postura que hubiera podido ya adelantarse sin más que contemplar los primeros esbozos del proyecto. La manera de enfrentarse Juvorra a él nos permite dar entrada a otro tipo de cuestiones relacionadas con la forma y con la escala.

Grandeza y novedad son términos que a lo largo del siglo XVIII van a entrar en el vocabulario estético, describiendo dos de los caminos que conducirán a las fuentes de la belleza¹². La grandeza proviene de una composición digna y elevada. Tiene que ver con la dimensión, pero también con la sencillez, que son los valores que se oponen a lo pequeño y detallado. Es la vía que conducirá desde lo pintoresco a lo sublime. ¿Y qué tema puede haber para una arquitectura de la razón más próximo a lo sublime que el palacio del rey? La escala exagerada de Juvorra roza lo extraordinario, lo magnífico, como será adjetivada por los pensadores dieciochescos. Es la sencillez de la composición, unida a sus monumentales dimensiones, lo que permite elevarla a esta valoración, entendiéndola como superación del mundo barroco¹³.

Cuando consideramos las teorías estéticas con frecuencia tendemos a verlas sólo como anticipadoras de un futuro, y pocas veces recordamos que esas ideas se fundamentan también sobre una práctica, que a veces intuye los problemas antes de que éstos sean formulados teóricamente. El proyecto de Juvorra apunta ya muchas de las inquietudes que anuncian los sustantivos cambios que van a producirse en los próximos años. Y ahí, creo yo, radica en gran medida su verdadera importancia.

NOTAS

1. JOVELLANOS, Gaspar M. de, *Elogio de D. Ventura Rodríguez, leído en la Real Sociedad Económica de Madrid*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1790 y PONZ, Antonio, *Viaje de España*, t. VI, Madrid: Joachim Ibarra-Viuda de Ibarra, 1772-1790. El autor anota que el modelo "se ha trasladado al taller de debajo del arco, que se comunica al jardín de la botica real". Posteriormente la maqueta se trasladó al Museo de Artillería, del cuartel de Montealeón, donde lo menciona FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel, *Guía de Madrid: Manual del madrileño y del forastero*, Madrid, 1876.
2. Véase BOTTINEAU, Y., *El arte cortesano en la España de Felipe V*, Madrid, 1986. Para la distinción entre las diferentes series de dibujos ÍÑIGUEZ, F., "Originals plans for the erection of the Royal Palace", *Apollo*, LXXXVI, 75 (1968) 340-375. Una revisión reciente en GRITELLA, G., *Juvarra. L'Architettura*, t. II, Módena, 1992, pp. 445-446. Si nos referimos aquí a ella es para referenciar el material utilizado en cuanto sigue.
3. Sobre la demolición del antiguo alcázar, que no se empezaría hasta el año 1737, véase PLAZA, F. J. de la, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pp. 87-90.
4. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 43 -1/1, "Memorial de Juan Bautista Saqueti, Arquitecto y Maestro Mayor de las Reales Obras de V. M. sobre ciertas objeciones presentadas a su proyecto para el Palacio Real". Reproducido en PLAZA, *op. cit.*, doc. VII, pp. 357-358.
5. GÄRMS, J., "El proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid", en *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*, Madrid, 1994, pp. 239-249, apunta estas mismas ideas. Cree incluso que el proyecto pudo venir ya pensado desde Turín dado el poco tiempo que medió hasta el inicio de la maqueta. Eso lo considero algo más improbable, pues como a continuación se explica sobre estos dibujos no deja de pesar el problema de la ubicación.
6. GRITELLA, *op. cit.*, p. 450, propone, por ejemplo, un trazado geométrico como esquema compositivo de esta planta.
7. Es a la que se refiere CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633, (citado por la edición de Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 430): "No con menor admiracion mire la grandeza que ha dado a aquel Real Alcazar la nueva obra, que se hizo en los zaguanes, haziendo por lo baxo de sus fundamentos muchas aberturas, teniendo con arcos el grande peso de sus paredes: dando con ella paso a los coches por diferentes partes, que comodamente entran y salen, sin embarazarse los unos a los otros; comodidad que ha gozado la Corte: y aunque al principio hubo muchas dificultades, que se tuvo por imposible su execucion, con la disposicion y traza que para ello dio Juan Gomez de Mora (Maestro y Trazador mayor de las obras de Su Magestad) se vencieron, digna faccion de su ingenio".
8. En los dibujos de la Biblioteca Nacional figura una sorprendente variante respecto al uso de estas piezas. Al seccionarse en el plano 2.136 se las describe como "Galeria de embajadores y Capilla pribada".
9. SANTIAGO, Elena de, "Las bibliotecas del alcázar en tiempos de los Austrias", en *El Real Alcázar de Madrid*, Madrid, 1994, y SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, "La biblioteca real de Felipe V en el alcázar", en *ibídem*.
10. Su mejor expresión, en lo que concierne al proyecto de Juvarra, puede encontrarse en las teorías de Lodoli, transcritas por Algarotti y Andrea Memmo. Sobre la repercusión de estas ideas, y las de otros pensadores como Laugier, entre los arquitectos españoles, puede verse el "Discurso sobre la arquitectura del Conde Algarotti", en VILLANUEVA, Diego de, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, Valencia, 1766, (hay edición facsímil en Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979).
11. Lo que permitirá después a alguno de los discípulos madrileños de Juvarra, aislar y estudiar por separado las distintas piezas, como la escalera. Véanse a ese respecto los planos de la Biblioteca Nacional de Madrid, Barcia 2.167 y 1.671.

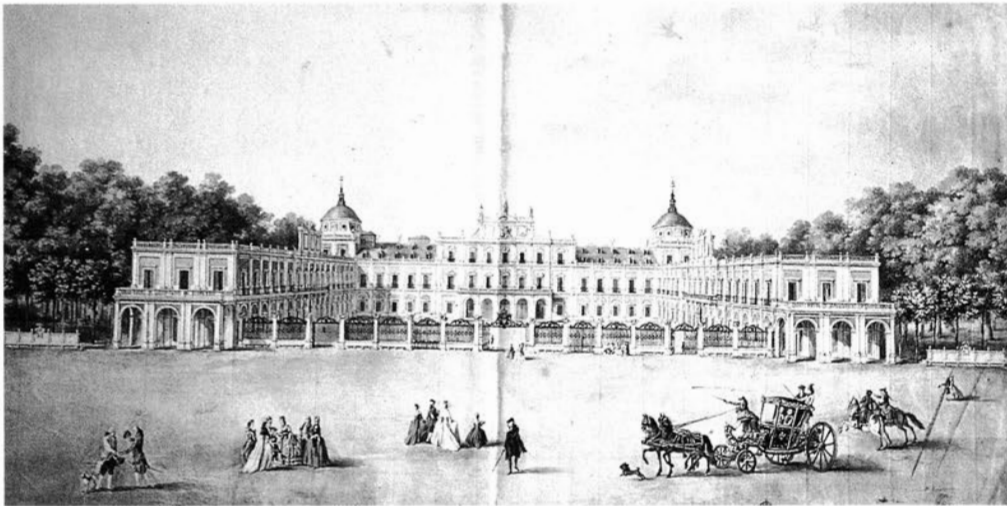
12. Aunque la primera edición del libro de Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, no aparecería hasta 1757, Valeriano Bozal ha resaltado la importancia de la traducción hecha por Boileau, en 1674, del tratado *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino. Véase su introducción al facsímil de la traducción, por Juan de la Dehesa, del libro de Burke, publicado en Madrid en 1985.
13. "Tan magnífica idea que si se hubiera puesto por obra, hubiera competido o superado a la mayor fábrica de Europa", dice, por ejemplo, PONZ, *op. cit.*, p. 270. Es un juicio que se opone claramente al que le merecen las anteriores obras del arquitecto, del que comenta "se había hecho célebre en Italia, y particularmente en la corte de Turín, por varias obras de arquitectura, en las cuales notan algunos un estilo grandioso general, pero algo pesado, y no tan igual y correcto como lo desearían los que tienen formadas ideas sencillas y puras de la elegancia del arte", *idem*, pp. 225-226.

LA ACADEMIA Y LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO I

Silvia Arbaiza Blanco-Soler

La creación de la Academia como institución cerrada, destinada a salvaguardar los intereses de sus miembros y encargada de la formación de jóvenes artistas fue una obra típica del siglo XVIII y de la Ilustración, y en especial del Despotismo Ilustrado. Entre sus atribuciones figuraba en un principio la enseñanza de las "Tres Bellas Artes" (pintura, escultura y arquitectura), sin precisar posibles especializaciones para cada una de ellas. Más tarde serían incorporados el grabado, la música y las artes de la imagen, pero no sólo absorbió la calidad de enseñante sino también la de examinadora, lo que significó un control absoluto de todas las artes.

A lo largo de su existencia ha estado interesada en todos los acontecimientos artísticos que se han ido sucediendo en el país, llevando un seguimiento de los mismos e intentando dar soluciones a sus problemas y demandas. Tenemos valiosas muestras de ello en el terreno arquitectónico en los numerosos diseños que, en su mayoría imaginarios, se encuentran conservados en sus fondos de dibujo, y sobre todo en aquéllos que hacen referencia a hospitales, lazaretos, cementerios, museos, academias, bibliotecas, etc., al constituir tipologías nuevas que irán apareciendo en función de las demandas del momento. Del mismo modo, cobrarán interés los diseños de monumentos proyectados en memoria de los "Héroes de la Nación", una vez restituido en el trono el rey Fernando VII, o los proyectos de fábricas, puentes, etc. del último tercio del siglo XIX, en los que se aprecia la introducción de los nuevos materiales tecnológicos. No debemos olvidar, aunque su número sea menor, los dibujos y bocetos de edificios diseñados para su futura edificación, como los legados a la Corporación por Silvestre Pérez en 1825 a través de sus testamentarios, los



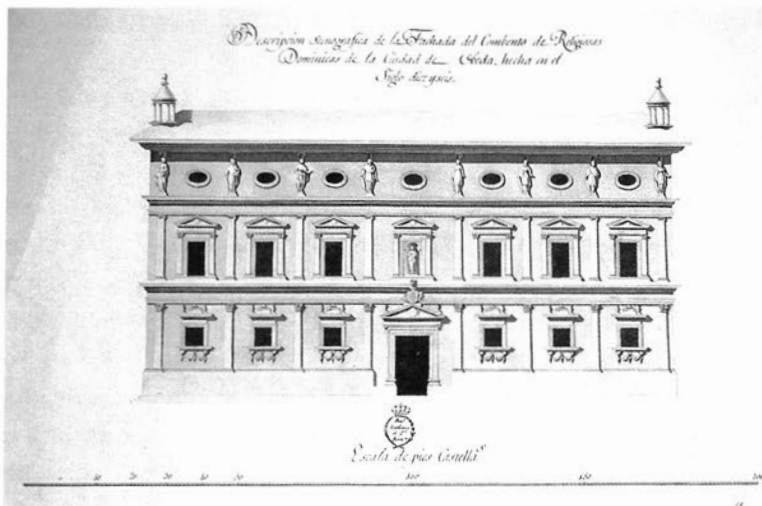
Domingo de Aguirre, *Palacio de Aranjuez*, 1773. Dibujo a tinta y aguada.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

cuales responden a obras de su propia mano y de otros artistas, o aquéllos referentes a restauraciones, reparaciones o reformas de obras¹.

Estas pruebas de pensado y repente presentadas para la convocatoria de los premios generales, obtención de los títulos de maestro de obras, maestro arquitecto, académico de mérito o supernumerario así como para las pensiones en Roma o en Madrid, son un documento gráfico básico para conocer la historia de la arquitectura española entre mediados del siglo XVIII y finales del XIX .

Es cierto que en los primeros momentos de su creación la Academia no tuvo como objetivo primordial la conservación y restauración de los edificios y obras de arte del país, más que nada porque se encontraba organizando y gestionando la enseñanza de las "Tres Nobles Artes" así como los profesores y miembros que debían constituirla. Sin embargo, al margen de ello, a partir de 1756 sus miembros manifestaron una gran preocupación por conservar y propagar las antigüedades y monumentos expuestos a perecer con el transcurso del tiempo, sobre todo a partir de unos retratos de reyes moros que se encontraban en el castillo de la Alhambra en lamentable estado de conservación². En estos momentos la institución se encargó de realizar una colección de estampas de las fuentes, estatuas, vista de jardines y edificios del Real Sitio de San Ildefonso, pidiendo a los profesores su esfuerzo y colaboración, a fin de que las demás naciones valorasen los monumentos de España.

Entre 1755 y 1766, Diego Sánchez Sarabia viajó a Granada por encargo de la Corporación para copiar las antiguas pinturas y formar los planos de todos los pisos de la Alhambra y del Palacio de Carlos V. La obra de Sarabia fue muy elogiada pero posteriormente se encargó a Hermosilla, capitán ingeniero de los Reales Ejércitos, y a dos discípulos, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, que corrigiesen y ratificasen algunos de sus dibujos, y añadiesen algunas particularidades en los mismos. Éstos elaborarían en 1766 los



Tomás Hermoso, *Convento de las Religiosas Dominicanas de Úbeda* (Jaén), 1797. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

planos, perfiles y vistas de la Alhambra así como de los monumentos árabes de Córdoba, para que se grabasen y publicasen, no saliendo a la luz hasta 1787. Respecto a estos edificios, los arquitectos no tuvieron la intención de conservar o hacer obras de restauración en ellos, sino de explicar los principios de su arquitectura tomando como elemento imprescindible la presencia de las posteriores intervenciones, y publicar las estampas, aunque esto no significa que no se esforzasen por impedir la destrucción de dichos monumentos. En estos momentos también se decidió que otros edificios acompañasen a los de la Alhambra. Nos referimos a la capilla real y la catedral de Granada, los sepulcros de la primera y el monasterio de San Jerónimo.

Aunque en las instrucciones que la Academia dio a Hermsilla no se hablaba de la elaboración de los dibujos de la mezquita cordobesa, se aprovechó el viaje de los tres académicos para que ampliasen la colección de los monumentos árabes, de ahí que pasasen a Córdoba y dibujasen las antigüedades árabes de la ciudad, como las plantas, alzados y secciones de las diversas ampliaciones acaecidas en la aljama cordobesa.

Además de las antigüedades árabes³, la Corporación tomó interés por el Palacio de Aranjuez, cuya fachada principal mandaría dibujar para estampar en 1773. También por las ruinas romanas, entre ellas las de Emérita Augusta, cuyo estudio en plantas, perfiles, alzados y detalles fueron elaborados por Fernando Rodríguez, arquitecto de Mérida que entre 1794 y 1797 realizaría sesenta y un dibujos de las mismas. Este mismo artista reclamaría ante la justicia en 1807 los desórdenes y atentados que se estaban cometiendo contra las antigüedades romanas allí existentes⁴.

En el último tercio del siglo XVIII varios discípulos de arquitectura elaboraron diseños de edificios y monumentos excepcionales, para que la Corporación viera sus adelantos. Este es el caso de Tomás Hermoso, quien en 1797 diseñó varios edificios del siglo XVI levantados en el reino de Jaén: la fachada del convento de religiosas dominicas de

Úbeda, la fachada de la cárcel de Baeza y el Hospital General de Santiago de Úbeda, obra de Vandelvira.

Por entonces la Academia fue consciente del perjuicio que causaba la extracción de pinturas a países extranjeros. Desde 1761 los académicos habían pedido al rey que hiciese algo al respecto, lo que motivó que en 1779 el conde de Floridablanca escribiera una carta de orden de S.M., fechada en San Ildefonso el 5 de octubre, prohibiendo la salida del reino de pinturas de artistas fallecidos, carta que fue incluida por Ponz en su obra maestra *Viage de España*⁵. Del mismo modo, desde 1777, y en vista de que se perdían y deterioraban numerosos cuadros por estar en manos de restauradores no competentes, la institución intentó acabar con ellos decidiendo que debían pasar un examen severo si querían ostentar dicho título. Este asunto junto con otros muchos de interés histórico-artístico quedaron reflejados en la obra de Ponz, figura íntimamente relacionada con la institución madrileña e imposible de obviar por haber marcado en su *Viage de España* la formación del inventario monumental de España.

Aficionado a viajar por las diferentes comarcas, Ponz comenzó por cuenta propia esta obra, en la que describió las riquezas artísticas del pasado y el estado lamentable de atraso en que se encontraba el suelo patrio por la ignorancia y el abandono. Puso de manifiesto el afán de los reyes y el Consejo por conservar las obras importantes de nuestro pasado, muchas de ellas arruinadas y devastadas por la ignorancia, y el afán por aprovechar las piedras de sus fábricas a pesar de las leyes que se habían dictado para procurar su conservación.

Antes de la creación de la Comisión de Arquitectura en 1786, una real orden de Carlos III del 23 de Octubre de 1777 había obligado a que las obras públicas que se realizasen en España pasasen previamente la censura de la Academia para "evitar se malgasten caudales en obras públicas, que debiendo servir de ornato y de modelo, existen solo como monumentos de deformidad, de ignorancia y de mal gusto; el Consejo prevenga a todos los magistrados y Ayuntamientos de los pueblos del Reyno, que siempre que se proyecte alguna obra pública, consulte a la Academia de San Fernando, haciendo entregar al Secretario de ella con la conveniente explicación por escrito los dibuxos de los planos alzados y cortes de las fábricas que se ideen, para que examinados atenta, breve y gratuitamente por los profesores de Arquitectura, advierta a la misma Academia el mérito o errores que contengan los diseños, e indique el medio más proporcionado para el acierto"⁶. Estos mismos pasos debían seguirse a la hora de construir iglesias y altares, para lo cual el propio Carlos III expidió, el 24 de noviembre del mismo año, una circular a los obispos, caballeros y prelados en la que estipulaba que para la seriedad y decoro de las casas de Dios, su mayor decencia y en suma para poner fin a los repetidos incendios provocados en los templos por la materia de que se componían sus retablos, el medio más eficaz era que los directores o artífices que se encargasen de su ejecución entregasen anticipadamente a la Academia de San Fernando los diseños de plantas, alzados y cortes de las fábricas, capillas o altares que ideasen, con su correspondiente explicación para que examinados con atención advirtiese el mérito o errores que contuviesen. Del mismo modo se insistía en desechar las maderas,

especialmente en los retablos y adornos de los altares, para evitar el riesgo de incendios y el enorme gasto de los dorados, y facilitar la perdurabilidad del edificio, pudiéndose sustituir por estucos o jaspes que eran menos costosos, o por mármoles y piedras adecuadas que tanto abundaban en cualquier ciudad del reino⁷.

LA COMISIÓN DE ARQUITECTURA

Dado que lo dispuesto en las reales órdenes no se cumplía debidamente se acordó crear en 1786 la denominada Comisión de Arquitectura, que estaría formada por un cuerpo de arquitectos encargado de llevar el control de cualquier edificio de nueva planta o de reforma que se proyectase, censurar ornatos y decoraciones, al tiempo que difundir el "buen gusto" por todo el territorio. Se daban por tanto unas primeras medidas de control del patrimonio emanadas del estado ilustrado durante el último tercio del siglo XVIII, cuya supervisión sería monopolizada por la Academia de San Fernando.

Las tres condiciones que enunciaban el buen gusto en la arquitectura eran el aseo, la proporción y la simetría. El edificio se concebía como la suma de las partes diferenciadas y entre las cualidades de la arquitectura destacaban la solidez, la regularidad, la disposición, la nobleza, el señorío de los adornos exteriores e interiores y la hermosura. Con respecto a los ornatos de los alzados, las fachadas tenían que cumplir unos criterios estéticos al estar concebidas como parte de la vía pública: debía existir proporción en las ventanas (casi dupla); los balcones tenían que ser uniformes con las casas de medianería; no se debía faltar a las reglas de la arquitectura, es decir, poner adornos caprichosos, cortar la rectitud de la calle, impedir la ventilación, desfigurar el aspecto exterior con adornos extravagantes o que se opusiesen al gusto neoclásico, como molduras e impostas de desproporcionada anchura, introducir balcones en las esquinas o portadas sin orden, etc. Como vemos, el control municipal se circunscribía a la composición de la fachada y a la correcta alineación de la calle, existiendo por el contrario pocas reglas en cuanto a la habitabilidad, salubridad o calidad constructiva, más que nada porque el objetivo primordial era preservar el espacio público asegurando su viabilidad. Sólo a partir del siniestro de la Plaza Mayor de Madrid, en 1790, se darían algunas normas respecto a los materiales y usos constructivos a seguir.

Uno de los tantos casos en los que se dejó de cumplir las reales órdenes lo tenemos en 1807, año en que se informa de la demolición de la antigua sala capitular de la catedral de Córdoba y se pretende construir otra en su lugar con un diseño poco recomendable, hecho que fue muy criticado por los académicos al haberse destruido restos preciosos de la antigüedad que debían haberse conservado. Una vez examinados los planos, los cuales habían sido enviados a la Corporación a través del ministro de Estado, se acordó demoler lo construido y rehacer lo derribado de la fábrica antigua lo más parecido a lo que estaba antes de su destrucción. Después de haber sido examinado el proyecto por la Corporación, se criticó severamente al obispo de Córdoba por no haber cumplido las reales órdenes de 1765 y 1777 en las que se estipulaba que las obras hechas en las catedrales debían ser confiadas a un arquitecto aprobado por la Academia.

Por desgracia éste no fue ni el único ni el último caso. En 1816 se leyó un informe solicitado por la Academia el 8 de abril al alcalde mayor de Sigüenza, Juan Peinado y Pino, sobre la certidumbre de cierta denuncia hecha por Pedro Ramos, natural y residente de aquel obispado, quien pedía la suspensión de la obra de la iglesia del monasterio de religiosos benedictinos fundado a extramuros de dicho pueblo por estarse ejecutando de nueva planta y a expensas de su obispo contrariando lo dispuesto, ya que no estaban siendo dirigidas por un arquitecto aprobado por la Corporación, ni habían obtenido la censura y aprobación de la Academia como en estos casos correspondía⁸.

Entre los informes de la comisión que hacen referencia al ornato y el buen gusto tenemos el expediente remitido a la Academia en 1793 por el escribano del Gobierno de Aragón, Manuel Antonio Santiesteban, en el que manifiesta la necesidad de despojar de ornatos y follajes de mal gusto y ruinosos que sobrecargan el interior de la fábrica de la iglesia de la villa de Grao (Valencia)⁹. En febrero de 1815, otro referente a la escasez de policía en San Sebastián, cuya consecuencia inmediata había sido la libre disposición de los vecinos en poner a su antojo cualquier cosa en las fachadas¹⁰. También tenemos el oficio remitido en 1816 de orden del Consejo por el escribano de cámara Valentín de Pinilla, en el que señala la determinación de la Academia de no aprobar un ridículo diseño churrigueresco remitido a su censura para la reparación del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena en la villa de Rivadavia (Orense) y su acuerdo de nombrar para su formación al facultativo Bernardo Badía¹¹. Del mismo modo, un expediente y dos planos dirigidos a informe de la Academia por el alcalde de la villa de Bilbao en 1824, sobre la denuncia de algunas obras de adornos ejecutadas en las fachadas de dos casas que se estaban construyendo en la Ribera de aquella población, propiedad del regidor Pedro Novia y de Mariano Sierra Alta de Salcedo, procurador síndico general de aquel Ayuntamiento. En esta ocasión la comisión dictaminó que al constituir las dos casas una sola manzana separada por medio de dos calles que la dividían, los resaltos de la denuncia no podían causar deformidad al aspecto público ni perjudicar a la casa del denunciante José Miguel de Azurduy¹².

Tres años más tarde los directores y tenientes de la comisión tratarían el modo de cortar los vergonzosos abusos introducidos en la construcción de edificios modernos, rápidamente extendidos por los empresarios estajistas, en el revoco y pintura de las fachadas, así como la ridícula manía de pintar al óleo y temple no solamente las jambas y dinteles de las puertas de tiendas sino también la parte del cuerpo bajo que ocupaban aunque fuera de cantería, material precioso que no admitía otro color que el que le había dado la propia naturaleza. Ante estos hechos la comisión suplicó a la Academia que tomase cartas en el asunto e invitase al Ayuntamiento a picar y limpiar dichas fachadas, jambas, dinteles y tranqueros, cualquiera que fuese el color con que estuvieran manchados; también que encargase vigilar a los agentes de policía para terminar con dichos abusos, no permitiendo más revoco que el conforme y arreglado a un buen método de construcción, y prohibiese a su vez las grandes rótulas y pinturas que anunciaban efectos de comercio, las cuales debían fijarse en muestras o tableros amovibles¹³. En este mismo año se remitiría otro expediente, esta vez por el

corregidor de la villa de Madrid, sobre haberse colocado en lugar de balcones volados unos antepechos de hierro de muy mal gusto, faltos de las reglas de la buena arquitectura y el ornato público, en la calle alta de San Vicente número 9 de la manzana 453¹⁴.

El 8 de abril de 1835 se dio la exposición del académico arquitecto mayor de Sevilla, Melchor Cano, quien puso de manifiesto a la Academia la práctica que había encontrado en dicha ciudad acerca de las licencias que los dueños de las casas debían pedir para la innovación o variación de las fachadas sujetas al ornato público y el acuerdo de que se hiciesen las solicitudes de aquellas licencias por los arquitectos encargados de su dirección, a fin de evitar la intrusión de los prácticos menestrales. La comisión le respondió que en Sevilla era práctica constante que las licencias, tanto para las obras de nueva planta como para las de recomposición y arreglo de las fachadas, eran siempre de la municipalidad y solicitadas por los propietarios de las fincas o sus administradores, no por los arquitectos o maestros directores de las obras que se debían emprender; también que dichas licencias debían ir siempre acompañadas de la planta y el alzado de la fachada en las nuevas y firmado el diseño, mientras que en las obras de arreglo u obras de realce era necesaria una certificación que lo expresase.

La preocupación por el buen gusto siguió vigente durante todo el siglo XIX, basta consultar la disertación que en 1860 realizó Federico de Madrazo en contestación al discurso académico de Carlos de Haes. El pintor manifestaba cómo en el mundo había algo más que el genio: "hay el buen gusto; [...] las Academias son reuniones de espíritus distinguidos, a quienes junta y concierta el amor de lo bello; y que discutiéndolo, depurándolo, llevándolo como enseña en medio de la sociedad, forman, por decirlo así, el noble sacerdocio de su culto. [...] El buen gusto tiene sus cánones esenciales, siquiera no sean muchos, siquiera consistan más en negociaciones para impedir, que en preceptos afirmativos para hacer. [...] El buen gusto es una regla suprema de la que estos Cuerpos, críticos más bien que creadores, no pueden eximirse nunca. Del buen gusto y de su posesión no debéis abdicar jamás; porque sería abdicar de vuestra razón de ser; [...] No estrechéis, no escatiméis, [...] la significación de esa palabra buen gusto. Pero no la hagáis sinónima de amaneramiento y de escuela, mucho menos de frivolidad ó de fría impotencia. Pero no pretendáis que excede de su círculo todo lo que no se vio ó no se enseñó en la época en que vosotros estudiasteis. Dejad que se ensanchen los horizontes con todo adelanto que parezca plausible [...]. Dejad libre el paso á procedimientos nuevos, aunque sean atrevidos tanto como originales, siempre que no quebranten los cánones de lo recto y de lo decente. Pensad que no es única ni exclusiva la expresión de la belleza; que son varios y discordes sus tipos"¹⁵.

Curiosamente, tras analizar los diferentes expedientes remitidos a la comisión de arquitectura entre 1786-1835 se aprecia la casi total ausencia de noticias acerca de edificios que deben ser restaurados y por el contrario muchos necesitados de reparaciones. Posiblemente hallemos la respuesta en el *Diccionario de las Nobles Artes para la Instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, publicado en 1788. En él no queda constancia del término "conservar" pero por el contrario se define la palabra "reparar" como 'componer y asegurar una fábrica ó parte de ella, quando está deteriorada por el tiempo ó algún accidente' o la

'causa de que se pierdan varias fábricas, ó de ocasionar muchos gastos en repararlas', mientras que "restaurar" aparece como 'poner las partes que le faltan á una estatua, quando el tiempo, ó cualquier accidente las destroza'¹⁶, es decir, un término asociado a la escultura y no a la arquitectura. Si por el contrario consultamos el *Vocabulario de términos de Arte* de J. Adeline, traducido y aumentado con más de seiscientas voces por José Ramón Mérida y publicado un siglo más tarde, observamos alguna que otra diferencia respecto a la obra anterior. Por un lado, se recogen los términos "conservador" como 'funcionario encargado de la conservación de los museos y de las colecciones públicas de obras de arte'; "conservación" como 'las funciones de un conservador y del conjunto de servicios que están bajo su dirección' y "conservar" como 'reservar', asociado a la acuarela, la aguada y el grabado en talla dulce. Por otro, el término "reparación" está asociado a la cerámica y las ceras, y "reparar" significa 'acentuar los ornatos de escultura que las capas de aparejo hubieran desfigurado'. Sin embargo, la palabra "restaurar" no sólo abarcará a la escultura como anteriormente lo hacía sino que significará 'reparar obras de pintura y escultura, edificios, monumentos históricos'. Por último, en la palabra "restauración" se hace una distinción entre pintura, escultura y arquitectura, definiéndose esta última como 'planos y dibujos que tienen como objeto reproducir en su estado primitivo un edificio en parte destruido ó en ruinas, y también los trabajos emprendidos para volverle á su primitivo estado'¹⁷. No nos detendremos más en la diferenciación existente entre reparación, consolidación, reconstrucción, restauración o conservación porque lo importante, como diría Amós Salvador en 1915, es que todos estos vocablos tienen un denominador común: "hacer subsistir una obra, sea o no sea monumento arquitectónico; hacer que viva y se conserve"¹⁸.

Una de las mejores vías para acercarnos al papel que tuvo la Academia en la restauración y conservación del patrimonio artístico es la consulta de los expedientes, informes, proyectos y memorias que a lo largo de los años llegaron a la Corporación y fueron aprobados, reprobados o censurados por la junta de la Comisión de Arquitectura. De todos ellos se expone a continuación aquellos que hacen referencia a la reparación y restauración de obras comprendidas entre 1786-1835¹⁹, esta última fecha elegida por ser el año anterior a la desamortización de Mendizábal, tema que será abordado más adelante.

Dentro de todos estos expedientes e informes los más numerosos corresponden a la reparación y conservación de puentes. Entre ellos se menciona el puente principal para la ciudad de Logroño, por los arquitectos Diego de Ochoa y Alexo de Aranguren (7 de septiembre de 1786), los puentes de la villa de Granadilla y de Guifo, ambos en Extremadura (21 de diciembre de 1786), el puente de piedra en Zaragoza (8 de febrero de 1787), el del Obispo sobre el Guadalquivir en el término de Baeza (27 de marzo de 1787), dos puentes y calzadas en Villalonquejar y Sotrogero (Burgos) y otro en el término de la villa de Utrera (30 de agosto de 1787); el puente de Calahorra en el río Cidaros, cuyo reconocimiento fue realizado por Alfonso Regalado Rodríguez en abril de 1787 y Cipriano Antonio de Miguel y Ursua (14 de junio de 1788); el restablecimiento de cuatro puentes ruinosos en las villas de Castro, Gonzalo y Benavente en el río Elba, proyectos realizados por los archi-

tectos Diego de Ochoa y Juan de Sagarvinaga (3 de julio de 1788); la reedificación del puente del Corcho en la villa de Peñalba de Castro, para cuya obra la Academia propone a Fernando González de Lara (30 de octubre de 1788); la reparación de un puente situado sobre el río Lara en el pueblo de Rivafrecha, provincia de la Rioja, del arquitecto académico Diego de Ochoa (13 de junio de 1798); el puente en el río Oxa en Santo Domingo de la Calzada (28 de febrero de 1798) y la inspección de un plano ejecutado por el arquitecto Juan Marcelino de Sagarvinaga, demostrando la reparación que exige el puente de Salamanca sobre el Tormes, con una valuación de 462.388 reales, proyecto que la junta aprobó pero acordando que el zampeado propuesto quedase más bajo que el nivel de las aguas menores (13 de junio de 1798). Asimismo un puente y otras obras en el río Cea, provincia de León, con un plano levantado por Pedro Nicasio Álvarez de Benavides; el Consejo mandó que otro arquitecto reconociese el sitio de las obras, expusiese su parecer e hiciese nuevas trazas en caso necesario, siendo practicado el reconocimiento por Fernando Sánchez Pertejón; en su declaración varió el proyecto de Benavides al no creer necesaria la formación de un nuevo plano y al ver que su equivocación se debía al cálculo de la obra, proyecto que la junta no aprobaría al carecer de las demostraciones necesarias y al ser necesario comprender más extensamente el curso del río (29 de noviembre de 1799).

En 1800 se veía el expediente del escribano de gobierno Bartolomé Muñoz sobre la reparación de varios puentes, alcantarillas y caminos reales que salían de la villa de Priego (Córdoba) para Madrid, Sevilla y Granada, con cuatro diseños delineados para dichas obras por Juan Bautista Duvoni, director y celador de las Reales Obras de Caminos en el departamento de la villa de Carpio a la población de La Carlota, cuyas reparaciones más precisas ascendían a 336.700 reales de vellón, planos que la junta no pudo aprobar por manifestarse en ellos poca inteligencia y la inobservancia de las buenas reglas del arte (17 de mayo de 1800). Del mismo modo, los informes para la reparación de varios puentes y calzadas sobre el Rioseco en la villa de Tamariz, intendencia de Valladolid (30 de octubre de 1800) y el informe de José Payo Sanz, escribano de cámara, sobre la reparación del puente de Arifa en el río Nava con otras obras anexas a él: un diseño, el informe y el avance de 38.800 reales de vellón ejecutados por Antonio Albo y Elguero, plano que la comisión no pudo aprobar al carecer de las reglas constitutivas del arte (29 de octubre de 1801).

Años más tarde se remitirían el pensamiento y modelo del puente de Alcántara a fin de que la Academia se enterara de la rotura y el desfalco de fábrica que existía en uno de sus pilares. La Corporación, entendiendo las circunstancias de una obra tan singular que "es del tiempo más feliz de las Artes y de las mejores de España", no pudo informar debidamente sobre la reparación de la rotura sin un reconocimiento ocular de todo, ya que los expedientes enviados eran diminutos y oscuros. Este hecho hizo que fuese comisionado un profesor experimentado de la mayor confianza y satisfacción de la Corporación para que practicara un detenido reconocimiento, la forma y los diseños exactos del estado en que se encontraba a fin de proceder correctamente a su reparación y cálculo de costo (2 de marzo de 1803). También se vieron los informes para la reparación del puente de Galapagar sobre

el río Guadalimar, término y jurisdicción de la villa de Beas de Segura, provincia de la Mancha (3 de octubre de 1804), el plano del profesor Manuel Sipes para la reparación del puente del Osacín sobre el río Aliste en la villa de Carvajales, provincia de Zamora, con informe y justiprecio de 83.540 reales de vellón, aprovechando los materiales útiles de la obra vieja, que sería aprobado con la prevención de que se diese mayor salmer a las dovelas de los arcos grandes, rebajándolos algún tanto con respecto al nivel de las aguas en las mayores avenidas (26 de junio de 1805); igualmente el diseño del puente de Alcántara, que demostraba el estado en que se encontraba y las medidas para reparar su rotura, siendo todo aprobado por la junta (4 de septiembre de 1805), y asimismo se aprobaría el proyecto de reparación del puente grande de la villa de Noya (Galicia), de sus casas consistoriales, empedrado de las calles, sus entradas y salidas, cuyas obras estarían dispuestas por el arquitecto académico Melchor de Prado (2 de junio de 1808). No podemos dejar de mencionar el expediente sobre la reparación del antiguo puente romano situado sobre el río Alfúcen, término de la villa de Alcuescar, partido de Montánchez (Extremadura): dos diseños de su estado y del que se quería hacer después de reparado, así como el avance de 141.801 reales, todo ello elaborado por el arquitecto Fernando Rodríguez, proyecto que la junta aprobaría en todas sus partes (26 de febrero de 1807).

Entre 1815 y 1825 se vio el informe de los vecinos de Almarza, quienes se quejan del mal estado de su puente temiendo su ruina, por lo que imploran al Consejo su pronta reparación (4 de agosto de 1815). En 1818 la remisión y aprobación de varios diseños sobre la reparación de varios puentes situados en el río Balmarín, término del lugar de Obrada a la calzada de Oropesa, así como el expediente sobre la reparación del puente de la ciudad de Fraga en el río Cinca realizado por el maestro arquitecto de San Luis de Zaragoza, José Esteban, en el que expresaba que la obra se continuaría en madera conforme se hallaba, mientras que los pilares en piedra, justipreciándolo todo en 508.418 reales de vellón (10 de noviembre de 1818). Durante 1819 fue censurado el expediente para la reparación del puente mayor de la ciudad de Valladolid situado sobre las aguas del río Pisuerga, realizado por Pedro García González (22 de noviembre de 1819). Un año más tarde el expediente remitido de orden del Consejo y ejecutado por el arquitecto ingeniero Diego del Castillo sobre la reparación del puente de piedra que se pensaba habilitar en el río Nava, inmediato al Ingar de Arifa en la provincia de Burgos, acompañado del plano de las obras que debían construirse y la regulación de su costo que ascendía a 73.509 reales de vellón, proyecto que pareció correcto a la comisión aunque señalando que respecto a no haber inconveniente en bajar los salmeres o arranque de los arcos, tampoco podía haberlo en que éstos se formasen elípticos por ser más convenientes y seguros, resultando la clave de mayor altura. Se acordó igualmente el replanteo de los tajamares en ángulo y no circulares por prestar aquellos mejor curso a las aguas (23 de febrero de 1820). Otro de los informes se refería al puente situado en el río Guadalquivir, informe enviado por acuerdo del Consejo Real y promovido a instancia del Ayuntamiento de dicha ciudad, pero cuyo diseño se halló falto de demostración y excesivo en presupuesto por lo que se creyó conveniente encargar

su reconocimiento a un profesor aprobado de aquellas inmediaciones. Respecto a este proyecto, los ríos no se encontraban en un buen momento para hacer en ellos operaciones porque se hallaban en la mayor creciente y la diligencia no podía verificarse hasta que quedase reducido a su curso natural, sin embargo, la comisión sabedora de que el arquitecto académico y teniente director de arquitectura Silvestre Pérez debía pasar a Sevilla a otras comisiones vio en él la persona idónea para verificar su reconocimiento (11 y 23 de enero de 1824); aunque finalmente sería nombrado para dicho fin Pedro Nolasco, a razón de un oficio del propio Pérez fechado el 6 de agosto (3 de noviembre de 1824). De este mismo año sería el expediente, unos planos y demás documentos relativos a recomponer el puente que desde hacía treinta y seis años se encontraba arruinado sobre el río Duero en las inmediaciones de la villa de Boecillo, partido de Valladolid, los cuales estaban firmados por Julián Sánchez, maestro arquitecto que proponía la construcción del puente con pilares de piedra berroqueña en toda su altura, pavimentos y antepechos de madera y un coste de 684.000 reales, que completándolo todo de piedra ascendería a 1.336.733 reales, siempre que fuesen aprovechadas en uno y otro caso la piedra existente. El presupuesto de la reposición se halló excesivo y se habló de la posibilidad de llevarlo a cabo en buen ladrillo por su firmeza y duración (15 de diciembre de 1824).

Entre 1825 y 1835 se denota una reducción de informes relativos a este tipo de obra, sin embargo siguen remitiéndose. Entre ellos podemos mencionar el relativo a la reparación del puente de madera existente en las inmediaciones de la ciudad de Fraga sobre las aguas del río Circa, siendo propuesta su construcción con pilares de piedra para su mayor seguridad mientras que el andén y los antepechos de madera (15 de marzo de 1825); los del puente de Alva sobre el río Tormes, cuyo diseño fue formado por Blas de Vegas García, arquitecto aprobado por la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid (26 de abril de 1825). Del mismo modo el puente de Belesar sobre el río Miño (Galicia) ejecutado por el arquitecto académico Melchor de Prado y Mariño (26 de abril de 1825); el plano para la reparación de los dos arcos del puente de la villa de Simancas sobre las aguas del río Pimerga, siendo aprobada la obra en piedra (9 de junio de 1825), y el realizado por Dionisio Badiola, residente en Soria, sobre la obra necesaria del puente titulado de Milagro y Lavadero en la ciudad de Alfaro, cuyo dictamen de la Academia fue favorable, aunque se señalase al interesado que al tiempo de la ejecución procurase aumentar el terraplén sobre las dovelas de las claves (23 de mayo de 1826). Se vería asimismo el nuevo expediente sobre la reparación de los puentes de Villarente y San Marcos de León y el informe del arquitecto Fernando Sánchez Pertejo, los cuales se hallaron uno y otro conformes y aprobados (2 de noviembre de 1826). También el del puente titulado de la Viuda o Muraller en el término de San Felipe, formado por el arquitecto Francisco Cuenca Granero, que aunque fue encontrado digno de aprobación, una vez examinado el puente en el río Sabordan, situado en el lugar de Javierregay, partido de Cinco Villas en Aragón, y realizado por Mariano de la Oliva, se le vio falto de demostración y poco conforme con los preceptos del arte (9 de diciembre de 1826).

En 1827 se remitieron a censura y aprobación de la Academia los planos, el informe facultativo y el cálculo de obras del arquitecto de Valladolid Ventura González Sanz para la reparación de los puentes sobre el río Zapardiel, titulados de Cadenas, Zurradores y Puente del Caño Santo, partido de la villa de Medina del Campo (8 de agosto de 1827). Dos años más tarde el expediente relativo a la reparación del puente de Palmas de Badajoz situado sobre el río Guadiana, formado por el que fue maestro mayor de la Reales Obras de Fortificación de aquella plaza, Vicente Falcato (10 de enero de 1829); el plano para la reparación del puente y calzadas de la villa de Pedrosa sobre el río Esla, con el informe facultativo y el cálculo detallado suscritos por Sánchez Pertejo (10 de enero de 1829); el plano, informe facultativo y presupuesto de obras remitidos a censura por la Dirección General de Propios y Arbitrios del Reino que ofrecía la reparación del puente de la villa de Villamuriel de Cerrato, cuyo proyecto firmaba el arquitecto Martín de Meave; otro plano del mismo autor para la reparación de un ojo del puente de piedra sobre el río Pimerga, inmediato a las villas de Reynosa y Villamediana (Palencia) (19 de julio de 1829), e igualmente los diseños del proyecto, el informe facultativo y el cálculo de las obras de reparación y otras de mayor utilidad y conveniencia para el puente de piedra de la villa de Saldaña, formados por el maestro arquitecto Francisco Miguel Echano, los cuales serían aprobados por la comisión (15 de diciembre de 1829).

Al año siguiente llegarían los diseños, enviados por la Dirección General de Propios, y el informe facultativo formados por el arquitecto académico de mérito Pedro García González para la reparación y reforma del puente Duero en Castilla la Vieja (13 de julio de 1830), y en 1831 la consulta de la Dirección General de Propios sobre la necesidad de nombrar una comisión al no haber un profesor que pueda reconocer y proyectar las reparaciones o la nueva construcción de los puentes de Ortiga y Caganchez en el partido de Medellín, y si dicho profesor podía ser un teniente coronel de artillería, a lo que la Academia comunicó su conformidad, siempre que el proyecto se sujetase a censura de la Corporación (8 de marzo de 1831). De igual modo, el expediente promovido por la intendencia de Soria acerca de las obras de reparación del puente de la villa de Almarán, elaborado en tres proyectos y planos en los años 1789, 1820 y 1830 (7 de junio de 1831); y la consulta de la Dirección General sobre si para las obras que se proyectasen en la reparación del puente Alcantarillas y calzada del camino de Lubia, que conducía desde Soria a Madrid, era necesaria la formación de un plan y las condiciones de un arquitecto académico o bastaba con las que hiciese el maestro de obras Dionisio Badiola, el cual las calculaba en 16.002 reales. Dicha consulta tuvo una respuesta afirmativa por parte de la Academia, ya que dicho profesional estaba autorizado y se trataba de una obra de reparación y de escaso interés (16 de agosto de 1831).

Por estas fechas se censuran los diseños, el cálculo y el informe para la reparación de algunos puentes situados en las inmediaciones de la villa de Sepúlveda (Segovia) ejecutados por el arquitecto Juan José de Alzaga (17 de enero de 1832) y se remiten el plano y las condiciones para las obras de reparación y arreglo del puente de Guareña inmediato a la

ciudad de Toro, cuyo arquitecto era Manuel Sipos (7 de agosto de 1832). Por último, en 1833 se somete a censura el proyecto de reforma y reedificación del puente llamado de Pedrosa sobre el Alberche, solicitado por el Ayuntamiento de la villa del Prado y ejecutado con el pliego facultativo y correspondiente presupuesto por el académico de honor y de mérito José Segundo Izquierdo (10 de diciembre de 1833), y en 1835 la reedificación y arreglo del derruido y maltratado puente en la inmediación de Musegoso sobre el Tajuña, reconocido y proyectado por Juan José de Oñota, aparejador del camino del Real Sitio de la Isabela, cuyas obras se reducían entre otras cosas a la reposición de las faltas y descabros que había sufrido la construcción de su obra, huerta y estribos, a la mayor extensión de las avenidas de entrada y salida que facilitaban su cómodo tránsito y a la colocación de antepechos que su altura requería (7 de abril de 1835).

A los expedientes de puentes le seguirían en número los referentes a obras religiosas (iglesias parroquiales, catedrales, conventos, monasterios, retablos...). De 1786 a 1825 tendríamos el oficio del escribano de gobierno, Pedro Escolano, en que con fecha del 26 de agosto comunica una resolución del Consejo dando orden a la Academia para proponer un arquitecto que pase a reconocer la iglesia parroquial de la villa de Aramayona, partido de Salamanca, cuyos vecinos habían acudido al rey exponiendo la próxima ruina de su fábrica, a cuyo fin se nombró a Sagarvinaga y a González de Lara, de Salamanca y Burgos respectivamente, así como a Ochoa, por entonces en Valladolid (7 de septiembre de 1786). También el informe del convento de los monjes de la Concepción Franciscana de Villafranca del Bierzo, cuyos daños fueron causados por la construcción del nuevo puente sobre el río Valcárcel (21 de diciembre de 1786); la reparación de la iglesia parroquial de Santa María del Mercado en la villa de Cangas de Onís, Principado de Asturias (27 de marzo de 1787); el expediente del abad de Santa María de Nájera (La Rioja) remitido por su apoderado, Francisco Sánchez, conteniendo nueve planos firmados por el maestro de obras Alonso Varga, con destino a la reedificación de varias partes ruinosas y arruinadas de la fábrica del propio monasterio (25 de enero de 1794); el relativo a la reedificación de la catedral de Tuy, informe consistente en el reconocimiento del edificio ejecutado por el arquitecto Fernando Domínguez y Romay y el profesor fray Plácido Camicio, de cuyos trabajos se llegó a la conclusión de ser necesario hacer un edificio de nueva planta (12 de marzo de 1794) y, por último, el expediente remitido por el escribano de cámara, Vicente Camacho, de un acuerdo del Consejo, procedente del recurso hecho por el cabildo eclesiástico de la villa de Motrico (Guipúzcoa) contra el alcalde del mismo pueblo, Julián de Churruca, por haber mandado demoler la fábrica ruinosa de aquella iglesia, en cuya consecuencia se pedía a dicho tribunal que informase a la Academia sobre si la demolición ejecutada enteramente lo había sido con absoluta necesidad. Examinado el hecho por la comisión se vio que varios facultativos se encontraban a favor y otros en contra del derribo total. El arquitecto Alexo de Miranda y el discípulo Justo de Olaguibel, si bien diferentes en opinión, eran los únicos cuya pericia constaba a la junta, y advirtiendo que en este caso era necesario el nombramiento de un tercero en discordia antes del derribo, faltando en el día el objeto a que apli-

car esta diligencia, no pudo en modo alguno exponer su dictamen, siendo nombrado Manuel de Echanove, residente en Vitoria, para levantar el plano de la nueva iglesia (16 de julio de 1794).

En 1797 se presentaría la obra de la iglesia de Casa de Guixarro en varios planos y condiciones, con una valuación de 680.000 reales, sin incluirse el trabajo facultativo, que regulaba su autor Mateo López en 820 reales, proyecto en el que atendiendo a la mala forma que manifestaba esta iglesia y especialmente el hecho de que necesitase estribos para sostener su parte remanente, la comisión dictaminó que se demoliere del todo y se formase un nuevo proyecto para su construcción, aprovechándose en lo posible los materiales que resultasen de su derribo (27 de julio de 1797). También fue censurado el expediente, al que acompañaban cuatro planos formados por el académico Domingo de Tomás, referido a las obras necesarias en la fábrica de la iglesia de Santa María de la Encarnación, matriz de la ciudad de Écija, diócesis de Granada, cuyo proyecto consistía en igualar el cuerpo de la antigua iglesia, pequeño y en estado ruinoso, con su capilla mayor y una nave construidas últimamente por diseños que, de acuerdo con la Cámara, había ejecutado Ventura Rodríguez, con conclusión de torre y tabernáculo así como la reforma de sus puertas de madera (28 de noviembre de 1797).

Dos años más tarde llegaría a la Academia el informe del estado en que se encontraba la iglesia parroquial de la villa de Almoradí (Valencia), presentado por el maestro arquitecto Josef Gómez, a fin de proceder a su perfecta reparación, de cuyo informe la junta dedujo lo arriesgada e inútil que sería su reparación y lo acertado que sería construirla de nueva planta aprovechando todos los materiales que fuesen útiles. En este momento se verificaría igualmente la demolición de la ya existente (27 de junio de 1799). Del mismo modo, se presentaría un informe y los diseños sobre la reparación de las ruinas de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Medina de Rioseco formados por Lesmes Gavilán. La junta tuvo por insuficientes las demostraciones del referido profesor y propuso que se asociase con un arquitecto académico de San Fernando para que, juntos o separados, además de levantar los planos de todo el edificio, manifestasen el estado de lo arruinado y, en diseño aparte, el modo en que debía quedar después de hecha la reparación, "porque así lo exigía este magnífico edificio que era una de las mejores del reino y cuya conservación debía interesar a la Academia, a la ciudad que lo poseía y a toda la Nación" (27 de junio de 1799).

En 1801 se verían tres diseños ejecutados por Pedro García González, académico de la Real de Nobles Artes y Matemáticas de Valladolid, para la construcción de varias obras que eran necesarias en la iglesia parroquial de Santiago de Valladolid. La junta observó en sus diseños que el rompimiento que quería hacer para dar ingreso a la sacristía era una operación demasiado arriesgada y se incurría con ella en falta de solidez por quedar el ángulo del resalto exterior al aire y sin aparejo. Además, la forma del retablo y del altar mayor era de mal gusto y desproporcionada, por lo que el proyecto sería reprobado (2 de mayo de 1801). Por estas fechas se censurarían siete diseños elaborados por el vicesecretario de la Academia a fin de restaurar la iglesia parroquial de Santa María de la villa de Tolosa en Gui-

púzcoa, con arreglo a los borradores que había presentado en la junta del 28 de febrero de 1800, los cuales tuvieron la completa aprobación (3 de septiembre de 1801); y también el expediente sobre la composición y reparación de la iglesia parroquial de la villa de Riaza (Segovia), con un plano ejecutado por el maestro de obras Alberto García Pintado. El dictamen de la comisión fue que al ser tan pequeña la parte que se conservaba de la fábrica antigua en comparación con la que se pensaba construir de nuevo, convenía que se hiciese un proyecto general de nueva planta conservando sólo la torre que era la obra más costosa (29 de diciembre de 1801).

A principios de 1802, el rey Carlos IV dio las instrucciones necesarias sobre el modo de conservar y recoger los monumentos antiguos que se descubriesen, bajo la inspección de la Real Academia de la Historia, corporación que a partir de ese momento tendrá un papel fundamental en este campo. La instrucción estaba formada por siete puntos y comenzaba por la definición del concepto de "monumento antiguo", para pasar luego a especificar quiénes serían los dueños de lo encontrado, las medidas de conservación que debían tomar los descubridores, etc.²⁰ En este mismo año, la Academia de San Fernando examinaría cinco diseños en limpio formados por el director de la Academia de Matemáticas y Nobles Artes de Valladolid, Pedro García González, para restaurar la iglesia de Santiago de aquella ciudad, que serían aprobados después de muchas correcciones, aunque todavía se seguiría viendo en ellos la poca inteligencia de su autor (5 de marzo de 1802). Se vieron asimismo cuatro diseños en borrador presentados por Pedro Nolasco Ventura, a nombre del maestro arquitecto Juan Bautista de Belaunzarán, para reparar la armadura y la fachada de la iglesia parroquial de San Juan de la villa de Pasaje, que fueron aprobados, prefiriéndose de las dos ideas presentadas para la fachada aquélla que se caracterizaba por carecer de columnas y por la ventana semicircular sobre la puerta (29 de abril de 1802). También tres planos del arquitecto Miranda para reparar la ruina de la iglesia parroquial de Santa Engracia en la villa de Acorda, señorío de Vizcaya, acompañados del avance de 32.721 reales (10 de julio de 1802), y ocho dibujos remitidos por Juan Antonio Montero, secretario del Juzgado de Iglesias del Territorio de las Ordenes Militares, a fin de reparar y concluir la iglesia parroquial de la villa de Ayllanes (Extremadura). La junta reprobó los diseños de Juan Fernández Coto, los tres de Manuel de Vera y los dos de Manuel Valcárcel y Quiroga por hallarlos desarreglados y faltos de toda inteligencia artística. Respecto al informe ejecutado por el académico José Miguel de Toraya, no pudo la comisión producir su dictamen, por todo lo cual acordó que se elaborase por escrito y con claridad un nuevo reconocimiento de la iglesia con los diseños en planta, fachada y cortes de su estado actual, señalando el desplomo de las paredes, por si podían resistir, o no, las nuevas obras que debían ejecutarse. Finalmente, se decidió que un académico de mérito efectuase este reconocimiento y que luego pasase a censura de la comisión (28 de julio de 1802).

En 1803 sabemos que fueron remitidos tres dibujos por el señor protector y un informe de la Academia ejecutados por el arquitecto académico Lorenzo Alonso, para reparar y componer la iglesia de los padres de San Francisco de la ciudad de Murcia, cuyo coste se

regulaba en más de medio millón de reales, sin los altares y demás ornatos. La Academia los aprobó con varias advertencias: primero, que se suprimiesen los triglifos que había sobre el medio de las pilastras y los casetones de los arcos; segundo, que en lugar de las referidas pilastras, demasiado altas de proporción, se hiciesen bajas y sin basa ni capitel; y, tercero, que el antepecho de las tribunas se hiciese continuado, sin dividirlo de pilastra a pilastra (3 de agosto de 1803).

Un año más tarde, el escribano de cámara Manuel Antonio Santiesteban remitió un diseño, el informe y el avance de 12.786 libras catalanas formados por Bernardo Tomás para la reparación de la parroquia de la villa de Sarreal, partido de Montblanc, principado de Cataluña, después del incendio ocurrido en ella (3 de agosto de 1804). En 1805 se vio el expediente sobre las obras y reparos que necesitaba la iglesia catedral de Tuy, a fin de que la Academia nombrase un arquitecto de su gusto e imparcial de aquella intermediación y residente en Galicia para que pasase a reconocer el edificio, siendo propuesto Fernando Domínguez y Romay (28 de enero de 1805). Además, se censurarían el expediente sobre la reparación de la parroquia de la villa de Sarreal, partido de Montblanc, principado de Cataluña, con tres planos, los informes y cálculos de 12.786 libras, 17 sueldos y 9 dineros catalanes, ejecutados por Bernardo Tomás, que sería reprobado por falta de demostraciones, ya que sólo se habían remitido la planta y el costado interior (26 de junio de 1805); el proyecto de reparación y ampliación de la parroquia de Urvieta (Guipúzcoa), realizado por el maestro arquitecto Pedro Manuel de Ugartemendía (30 de diciembre de 1805) y el reconocimiento de la iglesia parroquia de la villa de Aranzazu, señorío de Vizcaya, con un diseño y el informe facultativo donde se manifestaba el estado ruinoso en el que se encontraba el templo, las medidas necesarias para su reparación o reedificación y el costo que pudiera tener (30 de diciembre de 1805).

Los años comprendidos entre 1806 y 1829 fueron igual de fructíferos en cuanto al número de expedientes de obras religiosas. Entre ellos nos encontramos con el diseño en limpio del maestro de obras Alberto García Pintado para la reparación de la iglesia parroquia de Pinar Negrillo en Segovia (4 de septiembre de 1806) y, del mismo autor, el proyecto de reforma de la iglesia parroquia de la Nava de la Asunción, partido de la villa de Coca, obispado de Segóbriga, en el que demostraba en dos borradores de la planta y el alzado su estado ruinoso, con dos pensamientos para su reforma (2 de enero de 1807). Asimismo, un plano de la iglesia parroquia de la villa de Alconora, diócesis de Badajoz, con la obra de reparación que intentaba ejecutar Francisco Maldonado y Gavino Ximénez, que la junta no pudo aprobar porque, además de haberlo tenido que realizar un profesor de mayor conocimiento, estaba toscamente delineado, sin gusto ni buenas proporciones, y no daba idea exacta de las obras por faltar los diseños de su estado ruinoso y, con separación, las obras que debían construirse en la planta, fachada y cortes a lo ancho y largo (4 de febrero de 1808). Por entonces se reprueba el plano para la reparación de la iglesia parroquia de San Tirso de Mestojos, obispado de Astorga, en el que se proponía la reforma y seguridad de dicha iglesia por el precio de 13.923 reales (1 de febrero de 1815). En 1816

se ve la reseña de cinco proyectos diferentes, como el presentado por el maestro arquitecto Elías Villalobos, en limpio y por tercera vez, para la reparación de la iglesia parroquial de la villa de Villarrubia de los Ojos del Guadiana, señorío del duque de Híjar (28 de febrero de 1816); los cuatro diseños para la reedificación del convento de dominicos de Santa Cruz a extramuros de Segovia elaborados por el maestro de obras Alberto García Pintado, cuya censura fue suspendida por carecer de memorial, informe facultativo y cálculo de costo (9 de marzo de 1816); los dos diseños de Alberto García Pintado para la reparación de la iglesia de Adrada de Pirón, diócesis de Segovia, que la comisión acordó se regularizase con más sencillez el campanil de la fachada, suprimiendo el menudo fajeado de su frente conforme se presentaba en el lado opuesto de su espalda, con cuya pequeña adición se podía aprobar (23 de marzo de 1816); dos dibujos que manifestaban en partes la reparación de la fachada y el templo del monasterio de benedictinos de San Juan de Burgos, que con la explosión del castillo habían quedado arruinados (3 de julio de 1816) y el expediente con cuatro diseños del maestro arquitecto José Navarrete y David, residente en Murcia, demostrando el estado de la iglesia de los padres trinitarios de aquella ciudad con las obras de reforma y aumento que se intentaban hacer para su mayor decoración, cuya opinión de la comisión fue que en vez de disponer columnas en los pilares de la nave principal se sustituyesen por pilastras de poco vuelo, haciendo los competentes trabazones con la fábrica antigua de modo que formasen un cuerpo sólido y consistente, así como que la bóveda fuera de encamonados (24 de septiembre de 1816).

En 1818 se expidió una cédula del Consejo Real de 2 de octubre que tenía como fin el conseguir que la justicia de los pueblos cuidara de que nadie maltratase los monumentos descubiertos. El mismo objetivo debía seguirse en los edificios antiguos que existiesen en pueblos y despoblados, los cuales no debían ser derribados ni sus materiales originales tocados²¹. De estos momentos son cuatro dibujos acompañados del informe facultativo y el avance de la obra en 866.325 reales y 32 maravedís, realizados por el académico Juan Gómez, para la reparación de la capilla de los condes de Chinchón, con objeto de que sirviese de parroquia a la villa de este nombre (10 de noviembre de 1818) y dos planos con cuatro dibujos, otro en borrador, un informe facultativo y el avance de 142.127 reales de vellón, que el maestro arquitecto de la Real Academia de San Carlos de Valencia, Juan Cayetano Morata, remitió a censura para la reparación de la iglesia parroquial de la villa de Fahal en la sierra de Filabres, obispado de Almería, reino de Granada (7 de diciembre de 1818).

A lo largo de 1819 tan sólo se reseña un expediente relativo a la reforma de un templo, siendo el de San Esteban de Campos de la diócesis de León, el cual se acompañaba de los planos e informes de los arquitectos Fernando Sánchez Pertejo y el padre benedictino fray Miguel Echano, diseños que, debido a la discordia y disparidad que se advertía en ellos como en los informes de demolición y presupuestos avanzados, se acordó que pasase su reconocimiento a un académico de mérito a fin de que su censura fuese correcta (25 de agosto de 1819). Este número no aumenta demasiado en 1820, ya que en este año se examina el proyecto de Juan Bautista Belauzarán sobre las obras necesarias para la construc-

ción de la torre y reparación de la fachada principal de la iglesia de la colegiata de la villa de Balpuerta, en donde indica la valoración de 177.291 reales, siendo estimadas las restantes en 18.355 (8 de agosto de 1820). También se ponen de manifiesto cuatro planos para la reparación de la iglesia parroquial de la villa de Hecho en el reino de Aragón, remitidos a censura como borradores por el maestro arquitecto Antonio Vicente, los cuales se hallaron aptos y con suficiente mérito para su aprobación (8 de agosto de 1820).

En esta misma línea se encuentran los años 1821, 1824 y 1827, pues en el transcurso de los mismos se remiten los siguientes proyectos: los planos en borrador del maestro de obras Atilano Sanz para la reparación de la iglesia parroquial del lugar de Calomarde, partido de Albarracín, a los que acompañaba un informe facultativo y el avance de 100.776 reales y 17 maravedíes de vellón, los cuales, una vez censurados por la comisión, se juzgó oportuno que en vez de levantar dos torres se construyese sólo una, pudiéndose conservar la forma ochavada de la fachada excusando la demolición de las dos paredes de su entrada, y que se aprovecharan al menos sus cimientos por resultar más económico (13 de enero de 1821). Igualmente se vieron los informes sobre la reparación del apoyo del campanario del convento de la Merced Calzada y la demolición de una parte del edificio correspondiente a las capillas de mano derecha, a fin de ensanchar la calle de Cosme de Medicis y otras del Barrionuevo a la de Mesón de Paredes, realizados por los arquitectos Custodio Moreno y José Joaquín de Troconiz (10 de diciembre de 1822); el plano de la reforma y reparación de la iglesia parroquial de la villa de Mestanza, provincia de la Mancha, que se halló desarreglado y falto de la competente ordenación y economía, así como con poco conocimiento para conseguir las ventajas que el mismo proporcionaba y excesivo el precio que se proponía gastar -265.834 reales-, motivo por el que se acuerda el encargo de la obra a un arquitecto aprobado por la Academia (17 de febrero de 1824); dos diseños de Francisco Valles, maestro arquitecto residente en Barcelona, en donde manifestaba el estado y el proyecto para el arreglo y aumento de la iglesia parroquial de Santa Coloma de Farnés, principado de Cataluña (2 de mayo de 1827); los dibujos de Juan Bautista Belaunzarán referentes a las obras de reparación de la iglesia parroquial de Galdamez, encartaciones de Vizcaya y diócesis de Santander (8 de agosto de 1827) y los referentes al derribo y supresión de la lonja o atrio exterior que daba entrada a la iglesia de padres del Espíritu Santo, expediente que, tras pedirse un individuo del gusto de la Academia para que realizase el informe más conveniente al ornato y seguridad pública, pasó al director Juan Antonio Cuervo y al teniente Custodio Moreno.

Entre 1828 y 1835, teniendo en cuenta que en 1834 hay una total ausencia de informes respecto a la reforma, restauración o reparación de obras religiosas, nos encontraremos con los siguientes expedientes: la aprobación del pensamiento del arquitecto José de Yarza y Miñana, residente en Zaragoza, sobre las obras de reparación y arreglo de la iglesia y convento de monjas de Santa Mónica en dicha ciudad (5 de mayo de 1828); el proyecto que por decreto del Supremo Tribunal, con oficio del 29 de agosto, fue remitido a censura para la reparación y aumento de la iglesia parroquial de la villa de Santa Coloma

de Farnés, corregimiento de Gerona, firmado por Francisco Valles (17 de septiembre de 1828); el oficio del 8 de septiembre remitido por el tribunal eclesiástico y obispado de Cuenca, con los planos y condiciones para la reparación de la iglesia parroquial de la villa de Ribatafada, formados por el maestro arquitecto de la Academia de San Carlos, Rafael Felipe Mateo (17 de septiembre de 1828); los diseños presentados por el abad del Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat y el académico de mérito Antonio Celles para la restauración y arreglo del magnífico templo de aquel monasterio, en el que eternizaron su buena memoria los Reyes Católicos y el cual fue destruido y arruinado por un incendio durante la Guerra de la Independencia, los cuales acompañan de una memoria instructiva del estado y posición del monasterio y su templo, manifestando con demostración geométrica las obras que se habían emprendido por el antiguo abad bajo la dirección y caprichoso pensamiento del ebanista Picañol, cuyo pensamiento la comisión declaró acertado para llevar a cabo la conservación y restauración del templo a su primitivo estado (25 de febrero y 31 marzo de 1829); el pensamiento, en planta y alzados del maestro arquitecto Antonio de Goicoechea, comisionado por las autoridades eclesiástica y civil del pueblo de Ybarranquelua (Vizcaya), acerca del arreglo de su iglesia parroquial y la reposición de sus arruinadas bóvedas y armaduras, que merecieron la completa aprobación (5 de mayo de 1829); el informe sobre la demolición de la obra ejecutada en un terreno contiguo a la capilla de la Real Fortaleza de la Alcaicería de la Alhambra de Granada por Julián Soldevilla y Bernardo Zabala, asunto que una vez enterada la comisión de las razones que habían llevado a ambos arquitectos a realizar dicha demolición fue de la opinión que no debían haberla ejecutado, obligándoles a demoler todo lo que habían realizado en perjuicio del Real Patrimonio (11 de agosto de 1829); la invitación hecha por el padre Mañas, prior del convento de dominicos de Ocaña a la Academia, para que un profesor legítimamente autorizado hiciese el reconocimiento de aquel edificio y de las obras de reparación que se estaban ejecutando para habilitar el colegio (11 de agosto de 1829); el diseño remitido por el abad del Real Monasterio de Montserrat y el académico Antonio Celles como arquitecto para el arreglo de su templo, presentando la obra de restauración del presbiterio y el proyecto de altar mayor que se debía de construir en estuco, cuyo pensamiento dio la comisión por digno (26 de enero de 1830); el informe del prior de la comunidad de carmelitas calzados de la ciudad de Granada reconociendo la amenaza de ruina de la aguja de la torre de su iglesia, encargando su reparación al maestro de la comunidad Baltasar Romero, quien creía debía de montarse y volverse a armar rebajándola solamente la parte dañada de sus maderas en el estribado, cuya forma demostraba en el diseño que lo acompañaba (19 de abril de 1831); el proyecto del maestro de obras Julián Parra y Moreno para precaver el estado ruinoso de la cubierta en la capilla mayor de la villa de Pedro Muñoz (8 de mayo de 1832); el informe del obispado de Zamora referente al estado de la incendiada iglesia parroquial del lugar de Ber de Mabar, en donde remite el resultado del reconocimiento ejecutado por el arquitecto fray Miguel Echano, quien, con informe facultativo, cálculo y condiciones, diseñaba su pensamiento en planta para la habilitación y mayor solidez de la

obra (5 de marzo de 1833); el expediente del cura párroco de San Pedro de Bisma, arzobispado de Santiago, haciendo presente a la Academia el estado de ruina en que se encontraba su iglesia y el no haber podido llevar a cabo su reedificación por falta de medios (16 de abril de 1833); el diseño del arquitecto académico de mérito Pedro Zengotita para la reforma del retablo mayor del convento de religiosas capuchinas de esta corte (29 de mayo de 1833) y el proyecto del arquitecto José Fontsa, encargado por el párroco y el Ayuntamiento de Valbona en el obispado de Tarragona de su iglesia parroquial, sujeta al sitio de la antigua que se había declarado en estado de ruina (2 de marzo de 1835).

Aparte de todos los expedientes mencionados, existen otros muchos relativos a torres, cárceles, palacios, murallones, casas consistoriales, casas, mesones, muelles, etc. Entre todos ellos se encuentra el expediente, un dibujo y el informe facultativo que la junta había mandado realizar al académico Alfonso Regalado Rodríguez para el reconocimiento de la torre de Alesanco, los cuales, una vez vistos y reconocidos por la junta se acordó la demolición de la torre en vista de que su defecto principal era la fundación de sus cimientos y los materiales con que había sido realizada (3 de mayo de 1787); ocho planos formados por el ingeniero teniente coronel de Artillería y comandante de la plaza y provincia de Cartagena de Indias, Domingo Esquiaqui, para la reedificación del palacio virreinal de Santa Fe, arruinado por un terremoto en 1786, diseños que la junta reprobaría por no hallar en ellos la buena distribución, comodidad y hermosura que correspondía a un edificio de este tipo (13 de febrero de 1795); la aprobación de cinco diseños en borrador de Antonio Aguado que demostraban el estado y modo de reparar la ruina del murallón de la calle de los Desamparados (Toledo), para cuyo reconocimiento había sido nombrado por la Academia; el expediente y cinco diseños sobre la reparación de la casa consistorial con cárcel en la villa de Ledesma, formados por el maestro de obras Lesmes Gavilán y los dibujos del académico Juan Marcelino Sagarvinaga (24 de marzo de 1804), y la aprobación de tres diseños sin firmar para la construcción y reparación de la cárcel y carnicería de la villa de Arroyo del Puerco, provincia de Extremadura (26 de junio de 1805). Asimismo se verían cuatro diseños realizados por el arquitecto Sánchez Pertejo: dos de la cárcel de corona en Astorga y otros dos de la reparación y casi de nueva planta de la iglesia parroquial de la villa de San Millán de los Caballeros en el mismo obispado (9 de noviembre de 1815); el expediente y el plano promovido por el alcalde ordinario del lugar de Aldea el Pozo, provincia de Soria, sobre la reparación de la calzada del puente situado en su término y sobre las aguas del río Rituerto, los cuales habían sido realizados por el profesor Antonio Guillerome (2 de junio de 1818); el expediente sobre una casa situada entre las calles Tudescos y Jacometrezo, en el número 11 de la manzana 375 de Madrid, susceptible de reparación, indicada por los arquitectos Ávila y Tegeda Díez en sus respectivas certificaciones, con cuya obra se conseguiría la seguridad de la finca y la mejora del aspecto exterior público (5 de octubre de 1825); las obras de reparación del muelle llamado de Figueirua en aquel puerto de los arsenales del departamento del Ferrol, cuyo diseño se encontró mal formado y falto de explicación (5 de diciembre de 1826); el diseño y presupuesto remitido a la Aca-

demia por la Dirección General de Propios y Arbitrios del Reino para las obras de reparación y aumento de la casa-mesón y casa capitular en el lugar de Honta, principado de Cataluña, formados por el arquitecto socio de mérito de la Academia de San Carlos, Pedro Serra y Bosch (14 de febrero de 1827); los diseños del proyecto para la formación de una cárcel pública en Ronda en el arruinado castillo de la misma, los cuales carecían de correcta demostración (10 de enero de 1829); los diseños para el restablecimiento del colegio de Caballeros de Santiago de Salamanca, obra del célebre Juan Gómez de Mora, pensamiento del arquitecto académico José París (22 de enero de 1833); la exposición de la regencia de la Real Audiencia de Mallorca con motivo del descubrimiento de un pavimento de mosaico en la viña del predio de Sonfio, cercano a la villa de Santa María, informando del exacto reconocimiento practicado en esta antigüedad por los profesores que menciona. También el dibujo y grabado que de lo mismo se estaba efectuando, las providencias que había tomado el decano regente para evitar los desperfectos que la curiosidad de las personas había empezado a hacer en el mismo arrancando algunas piedrecitas, y el cálculo de 4.660 reales para las obras que eran necesarias para su conservación, las cuales habían sido reguladas por el maestro mayor de la ciudad de Palma (16 de julio de 1833); los diseños del arquitecto maestro mayor de la ciudad de Sevilla, Melchor Cano, sobre el proyecto para el arreglo y la nueva fachada lateral del teatro de aquella ciudad (30 de julio de 1833); el expediente del Ayuntamiento de Baena sobre el estado ruinoso e inseguridad de su cárcel pública, en el que solicitaba se le concediese facultad para construir otra nueva. El Ministerio pasó a censura de la Academia el pensamiento y los planos, y reiteró la urgencia del caso, pero la comisión no creyó que el proyecto fuera inteligente ni artístico, ni útil su distribución y decoro como se requería para poder ser aprobado, de ahí que para no entorpecer más la ejecución del establecimiento propuso que fuera aprovechado el edificio llamado Cuartel perteneciente al caudal del Monte Horguera y fuese habilitado bajo el reconocimiento y declaración formados por un profesor arquitecto de Granada o Málaga, inclinándose la comisión a que fuese elegido Baltasar Hernández, maestro mayor de Málaga (7 de octubre de 1834). Por último, se censuraría y aprobaría en su totalidad el pensamiento del profesor Julián Parra y Moreno, vecindado en Pedro Muñoz y comisionado por el presidente y Ayuntamiento de Puebla de Almoradiel, para el proyecto de reforma y arreglo de la casa capitular de aquella villa (7 de abril de 1835).

LA ACADEMIA Y LAS DESAMORTIZACIONES DEL SIGLO XIX

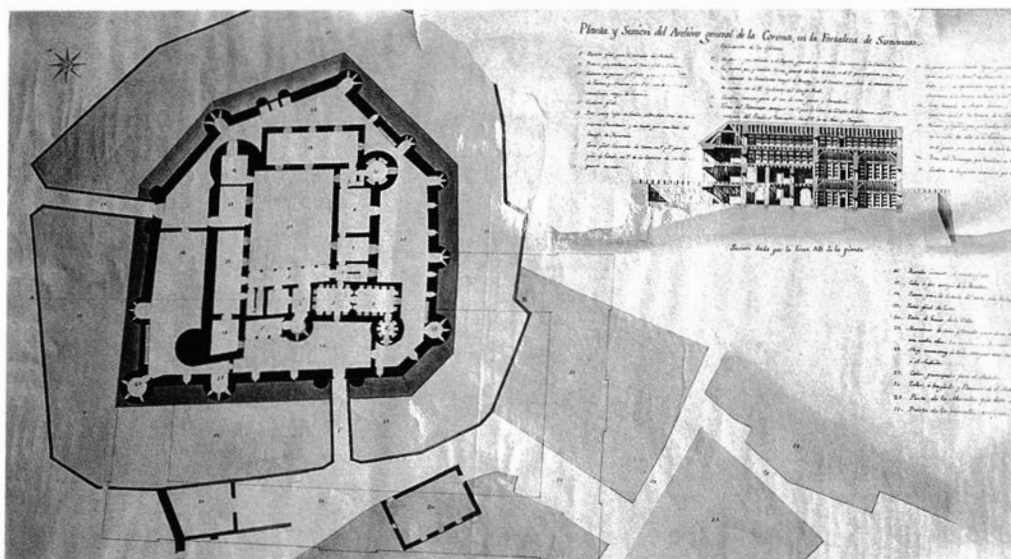
Durante la dominación bonapartista surgió la primera gran desamortización de bienes eclesiásticos realizada en España en el siglo XIX. En 1808 se promulgaron una serie de decretos dictados por Napoleón y su hermano José, a través de los cuales quedaban suprimidas las comunidades del clero regular y se confiscaban sus propiedades. No obstante, desde la época de Carlos III y Carlos IV se habían dado las primeras manifestaciones para traspasar a manos del Estado los bienes eclesiásticos.

En el transcurso de la Guerra de la Independencia, el deterioro y la destrucción afectaron a numerosos edificios y a un sinnúmero de obras artísticas, destrucciones que han quedado constatadas en las juntas de la Comisión. Sabemos que en 1816 fueron presentados seis diseños en borrador junto a un informe facultativo y cálculo de obras realizados por el arquitecto académico Pedro García González, director general de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, que por orden del Consejo y del obispo de Palencia los había ejecutado para la reforma de la nueva población, renovación de su plaza principal, reparación de la iglesia parroquial, construcción de altares y otros edificios que por invasión enemiga de los franceses habían sido arruinados en la villa de Torquemada (Palencia), en el partido de Cerrato. Todos ellos fueron aprobados excepto el diseño del altar mayor, por falta de proporciones y pobreza respecto de los que se proponían en los laterales²²; no obstante, éste sería aprobado en septiembre de ese mismo año²³.

Tres años más tarde se leyó una representación que el obispo de León había enviado al Supremo Consejo Real de Castilla notificando el no haber en su obispado más que un arquitecto; asimismo, que sus iglesias se arruinaban con frecuencia, que sus fábricas eran muy pobres, que eran muchos los templos arruinados y más los que amenazaban ruina, y que por la escasez de arquitectos se dilataban demasiado los diseños, los cuales se hacían más costosos de lo que podían tolerar los caudales de las fábricas. La comisión contestó que en León había dos arquitectos y un maestro de obras aprobados por la Academia y que a uno de los primeros podía señalarle competente dotación, por cuyo medio los diseños le serían más equitativos. El obispado se halló bien servido y las obras se ejecutaron con acierto bajo la dirección y responsabilidad de aquéllos, sin que la Academia pudiera remediar la pobreza de las iglesias ni la detención de los partícipes que contribuían a los levantamientos de nuevos templos²⁴.

En 1820 se vio un oficio pasado al viceprotector de una real academia por el teniente corregidor Ángel Fernández de los Ríos, en el que se pedía el informe de la solicitud del arquitecto Silvestre Pérez sobre la prueba que estaba practicando en el expediente de demolición de la iglesia parroquial de San Martín de Madrid en el tiempo del gobierno intruso²⁵. Pasados cinco años se presentaron y aprobaron los planos elaborados por Manuel Echano para la reedificación de la iglesia de los padres benedictinos del monasterio de la villa de Sahagún, incendiada en la Guerra de la Independencia²⁶. En 1827, el arquitecto residente en Zaragoza, José de Yarza y Miñana, presentaría confidencialmente y le sería aprobado el proyecto de reparación de la iglesia parroquial titulada del Portillo, arruinada en parte durante la gloriosa defensa de aquella ciudad²⁷, y dos años más tarde se verían los diseños realizados por el académico de mérito Antonio Celles para la restauración y arreglo del templo del monasterio de Montserrat, destruido y arruinado por un incendio durante la contienda²⁸.

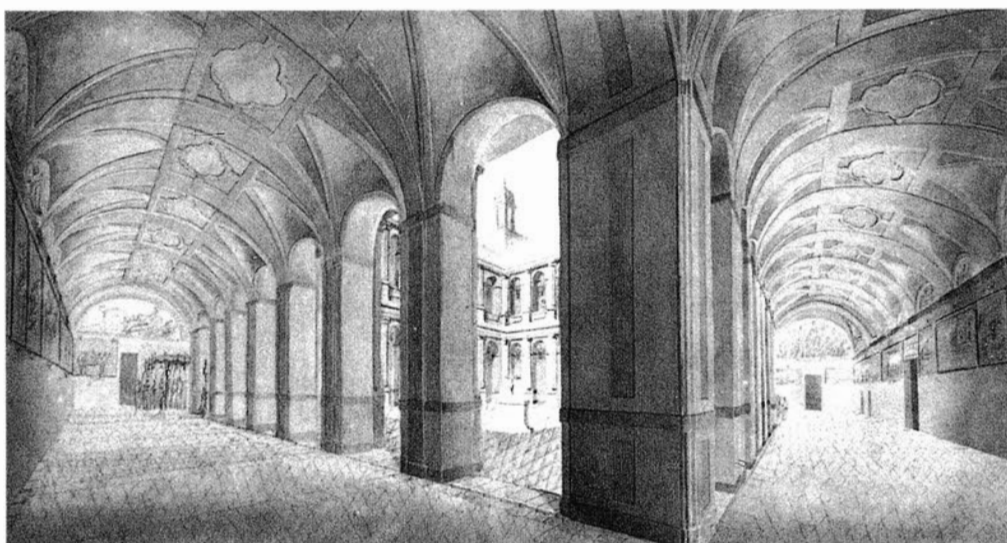
Después de la guerra, algunos edificios desaparecieron ante la imposibilidad de llevar a cabo las obras necesarias para su recuperación, otros por su importancia histórica fueron reconstruidos y, por último, existieron aquéllos en los que se intentó su reforma sin conseguirlo, como el del *Real Archivo de Simancas*, edificio que también había sufrido importantes



Pedro García González, *Proyecto de instituto diplomático en el Real Archivo de Simancas*, 1819. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

daños. En 1819 el arquitecto Pedro García González diseñó en él un instituto diplomático, justificado por encontrarse entre sus muros los papeles de gobierno de las épocas de mayor opulencia y poder de la monarquía, así como la correspondencia diplomática con todas las naciones²⁹. Proyectó el instituto en el lugar donde existían unas pocas casas de escaso valor, varios corrales y el pósito de granos que podía fácilmente ser trasladado a otro lugar. Realizó en la memoria un exhaustivo informe de la historia y los arquitectos que habían intervenido en el edificio a lo largo de los siglos, los materiales que iban a ser utilizados en su nueva obra y el desarrollo de la misma. El proyecto había sido elaborado y presentado por su autor para la obtención del título de académico de mérito, grado que le sería finalmente concedido.

Aún con todo, la destrucción y ruina de edificios no terminaría después de la guerra napoleónica. En 1835, con el conde de Toreno en el Ministerio de Hacienda, se suprimiría de nuevo la Compañía de Jesús, la cual desde 1767 venía observando la pérdida de sus bienes. Un año más tarde se daría la desamortización de Mendizábal y en 1855 la de Madoz. Con la desamortización de Mendizábal los bienes de la Iglesia pasaron a manos del Estado y los edificios suprimidos se colocaron a disposición de una junta provincial constituida por el gobernador civil, el corregidor y tres miembros más, la cual tenía la capacidad de decidir el destino de los edificios incautados. De este modo, por real orden del 19 de febrero de 1836 se pusieron en venta todos los bienes de las corporaciones religiosas a fin de disminuir la deuda pública, aunque no aquéllos que el Gobierno había destinado para el servicio público, los definidos como monumentos de las artes o los destinados a honrar la memoria de hazañas nacionales.

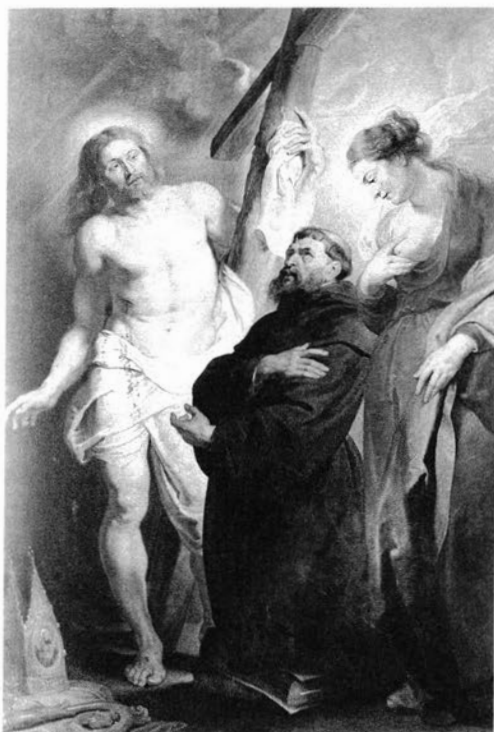


Juan Antonio de Pagola, *Claustro del convento de San Felipe El Real*, 1792.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Gracias a los numerosos inventarios, libros e informes que se conservan en el Archivo de la Academia de San Fernando, tenemos constancia del elevado número de conventos que fueron suprimidos entre 1835-1839 y 1870, así como de las obras de arte que en ellos se guardaban. De 1836 a 1838 los conventos suprimidos en Madrid fueron, entre otros, San Francisco el Grande, San Pascual, Vallecas, San José, Trinidad Calzada, San Jerónimo, El Salvador, Agonizantes, Portacoeli, San Vicente de Paul³⁰, La Victoria, Atocha, Trinitarias Calzadas, San Felipe el Real, Carmelitas Calzadas, Merced Calzada, Carmen Calzada, Capuchinos del Prado, La Paciencia, Mercedarias Descalzas, Santa Bárbara, Jesús Nazareno y San Gil³¹.

La numerosa destrucción de edificios y los abusos cometidos hizo protestar a la Academia de San Fernando, corporación que intentó buscar las medidas necesarias para hacer reaccionar al Gobierno. Para este fin, el 27 de febrero de 1836 elevó un escrito a la reina pidiendo la conservación de los edificios conventuales y los objetos valiosos que custodiaban, solicitando a su vez el poder reutilizarlos como establecimientos estatales. Con el mismo objeto, el 9 de abril de ese mismo año, la institución acordó pedir a las academias y escuelas del reino un listado de los monumentos de sus respectivas provincias para elevarlas a Su Majestad, comunicados que fueron enviados a Valencia, Zaragoza, Valladolid, Cádiz, Sevilla, Granada, Segovia, Salamanca, Oviedo, Toledo, Burgos, Barcelona, Jaén, Murcia y Tarragona, pero cuyas contestaciones dejaron mucho que desear³².

Por la Ley de Extinción General de los Conventos del 22-29 de julio de 1837, el Gobierno aplicó "los Archivos, cuadros, libros y demás objetos pertenecientes a Ciencias y Artes, a las Bibliotecas provinciales, Museos, Academias y demás establecimientos de Instrucción Pública"³³, hecho por el que muchas de las piezas incautadas quedaron depositadas en las reales academias hasta que se decidiese su destino final. Con ello se confiaba a



Pedro Pablo Rubens, *San Agustín entre Cristo y la Virgen*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

L. M. Van Loo, *Venus, Mercurio y el Amor*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

estas instituciones el cuidado y la conservación de las obras de arte de interés público, de ahí que algunas de estas piezas provenientes de iglesias y conventos desamortizados formen parte actualmente de los fondos del Museo de la Real Academia de San Fernando. Entre estas obras podemos destacar el *Cristo crucificado* de Antón de Morales, procedente del convento de los mínimos de la Victoria; *San Bruno* de Manuel Pereira, perteneciente a la que fue casa hospedería de los cartujos de la calle Alcalá de Madrid; numerosas esculturas del conjunto de la *Degollación de los inocentes*, obra de Ginés, procedentes del secuestro de los bienes del infante Carlos María Isidro en 1837; el *Eccehomo* de José de Ribera, procedente de la casa de los jesuitas de Toledo; *San Agustín entre Cristo y la Virgen* de Rubens, de la iglesia de San Isidro de Madrid; *Santa Lucía preparándose para el martirio*, obra de Andrea Vácara, procedente del convento de las carmelitas descalzas de San Hermenegildo de Madrid, o *La Piedad* de Luis de Morales, proveniente del colegio de jesuitas de Córdoba.

No hay que olvidar cómo la Academia había recibido anteriormente numerosas obras de la colección de Godoy, tras caer éste en desgracia y ser derrocado en 1808. Después de ser confiscados sus bienes por Fernando VII, muchos de ellos fueron saqueados por los franceses y otros tantos puestos a la venta en años sucesivos para evitar otros saqueos. Entre las obras que conserva el Museo de la Academia procedentes de esta colección podemos

destacar el *Sacrificio de Caliroe*, lienzo de Fragonard; *Venus, Mercurio y el Amor*, de Louis Michel Van Loo; *Godoy joven*, de Agustín Esteve; *Manuel Godoy, príncipe de la Paz*, obra de Goya o la *Cabeza de anciano oriental*, de Gian Doménico Tiepolo.

Tampoco debemos olvidar lo sucedido en el último tercio del siglo XVIII, cuando Carlos IV mandó destruir los cuadros con desnudos y la Academia los protegió, alegando un uso exclusivo didáctico, y los mantuvo ocultos en la "sala reservada", consiguiendo de esta manera rescatarlos de la quema. Esta orden fue revocada en 1809 y las obras nuevamente exhibidas, sin embargo en 1813 los cuadros volverían a ser condenados a permanecer en la oscuridad hasta su traslado definitivo al Museo del Prado en 1827. Desde estas fechas, parte de las obras quedaron en la Academia, que se enriqueció con cuadros de Rubens, Durero, Veronés, Albani, Goya, etc.

Los desmanes producidos por la desamortización y sus consecuencias inmediatas (demoliciones, estado ruinoso de multitud de edificios, la necesidad de conservarlos, etc.) quedaron reflejados en las distintas actas de las juntas de la Comisión de Arquitectura, y gracias a ellas sabemos las siguientes noticias ocurridas entre 1836 y 1840³⁴:

- La censura del pensamiento del profesor Julián Parra y Moreno, encargado por el decano juez protector de iglesias de mejorar la comodidad y belleza de la iglesia de la Madre de Dios en la ciudad de Almagro y la demolición del retablo mayor que se hallaba apeado, demostrándolo en seis diseños unidos al informe facultativo y cálculo de costo (3 de mayo de 1836).

- La remisión de la planta del edificio del antiguo convento de la Trinidad, que preventivamente había medido y presentado Salustiano Olozaga a la comisión a través de un oficio del presidente de la junta de Enajenación, donde señalaba la perentoriedad con que debía ser evacuado el convento de la Merced, ya que iba a ser demolido con la parte que ocupaban los estudios de dibujo (17 de enero de 1837).

- La presentación del pensamiento del académico de mérito Francisco Javier de Mariategui, encargado por el señor Juan Álvarez de Mendizábal y consocios para ejecutar en el sitio que ocupó el convento de la Victoria un edificio cuya planta baja se destine para la venta de efectos y mercancías y el resto para habitaciones, proyecto que fue aprobado aunque aconsejando al interesado que en caso de suprimir el ático o tercer cuerpo que levantaba en su interior hiciese aquella supresión extensiva a todo el ático, conservándole en el grupo y centros de entrada y salida (23 de mayo de 1837).

- La censura del pensamiento del arquitecto Mariano Marco Artu, encargado por la junta Superior de Enajenación de Conventos para formar el pensamiento del monumento que debía establecerse en la plazuela resultante de la demolición del convento de capuchinos de la Paciencia en honor a los gloriosos acontecimientos y victorias de la "Heroica Bilbao" (6 de marzo de 1838).

- La presentación y censura de los dibujos realizado por el arquitecto Isidro de Llang, referentes a la nueva casa de moneda que debía ubicarse en el local que había ocupado el convento de los carmelitas descalzos de esta corte (7 de julio de 1838).

- La intención de la Sociedad Económica de Jerez de la Frontera de conservar el monasterio de aquella Cartuja que desde hacía tiempo entonaba el primer paso de su destrucción y ruina, obra distinguida del gusto gótico y monumento de "nuestro antiguo esplendor, a quien pagaban el debido tributo de admiración cuantos viajeros y extranjeros lo visitaban" (23 de octubre de 1838).

- La remisión del pensamiento ejecutado por el arquitecto académico Félix Riva, encargado por el claustro de la Universidad Literaria de Barcelona para el proyecto y ejecución del edificio de su establecimiento en el convento que fue de los padres carmelitas calzados, con arreglo a los datos que le fueron dictados y con el mayor aprovechamiento de las fábricas y restos del incendio que sufrió su iglesia y sacristía, diferenciando con distinta tinta la nueva y vieja fábrica. La junta fue del parecer que los alzados eran incorrectos, principalmente la fachada principal, el ático y frontispicio, ya que al igual que había distinguido en la fachada la obra nueva de la antigua, lo mismo debería haber hecho en los alzados (16 de junio de 1840).

- La consulta del jefe político de Toledo sobre el estado ruinoso en que se hallaba la iglesia parroquial de San Ginés de aquella ciudad, cerrada ya desde hacía algunos años, hecho por el que exigía su pronta demolición y acabar con la disparidad de opiniones existentes entre los profesores que la habían reconocido. La Academia se enteró de la opinión de Blas Crespo, para quien existían desperfectos en el edificio; también de la librada por Julián Díaz de Arellano, quien juzgaba que con la mezquina cantidad de 650 a 700 reales podía quedar cubierta y reparada; asimismo de la de Miguel Antonio de Marichalar quien, refiriéndose con precisión a los desplomos y defectos notados por Crespo, creía oportuna la demolición (20 de octubre de 1840).

- La llegada del expediente de los comisionados por el Ayuntamiento de la anteiglesia de Santa María de Begoña y del tribunal competente para la reposición de su única iglesia parroquial, destruida a consecuencia de la última guerra civil y "sitios de Bilbao". Fueron enviadas las distintas obras que intentaba ejecutar el arquitecto Antonio de Armona en la torre y el retablo del altar mayor, las cuales describía en pliegos separados como reducidas a la demolición y reposición de la torre principal y su centro hasta el arco sobre el que cargaba, así como la torrecilla de mano derecha, cuya construcción era de piedra y no ofrecía reparo alguno como obras de reposición, como tampoco la ofrecía la decoración del frente y la altura del presbiterio que había en la parte del altar mayor, a excepción de lo que denominaba tabernáculo, no pudiendo tener otro uso y consideración que el de sagrario (15 de diciembre de 1840).

Durante los años siguientes, las noticias referentes a derribos o al estado ruinoso de multitud de obras continuaron llegando a la Academia, de ahí que entre 1841 y 1844 tengamos constancia de³⁵:

- El expediente remitido por el Ayuntamiento de la anteiglesia de Albando comunicando a la corporación el haber sido demolida su casa consistorial en la última guerra, por lo que sometía a censura los diseños del proyecto de la nueva que intentaba construir el arquitecto Juan Bautista Escondrillas (1 de junio de 1841).

- La comunicación que, con fecha del 3 de abril, el ministro protector había enviado a la comisión nombrada para el arreglo y construcción del nuevo edificio para Congreso de Diputados, a cuyo fin remitía el plano exacto de la localidad que ocupaba el terreno del que había sido convento del Espíritu Santo y sus adyacentes, proponiendo la disposición y demostraciones que podrían ejecutarse en el perímetro del nuevo palacio, las calles y la plaza de desahogo al testero del mismo (3 de mayo de 1842).

- La presentación del proyecto en planta y alzados de la cárcel pública para la ciudad de Vich en el convento que fue de los padres capuchinos de la misma, elaborado por el académico arquitecto Félix Rivas (16 de agosto de 1842).

- La llegada de los diseños elaborados por el arquitecto José Guallart y Sánchez referentes al proyecto de un liceo literario y artístico para Madrid, en el local que había ocupado el demolido edificio de la Merced Calzada (16 de agosto de 1842).

- La remisión para su censura del pensamiento y los planos formados por el arquitecto Juan José Sánchez Pescador relativos a la mejora y aumento de los Paseos del Prado, con la ejecución de lo que se intentaba proyectar en la parte que ocupaba el convento de Recoletos y accesorios, para cuyo fin se tomaba el pósito como un hermoso salón y arbolado que llevaría el nombre de "Salón de la Independencia Nacional" (7 de febrero de 1842).

- El envío del proyecto de la nueva cárcel para la ciudad de Gerona elaborado por el arquitecto Bruno Barnoya, en donde diseñaba el local que ocupaba el edificio arruinado de la antigua Universidad, con un trozo de huerto que se tenía del seminario tridentinos (18 de marzo de 1843).

- La censura, por orden de Su Alteza el regente del Reino, del plano de la plaza que se intentaba construir en la ciudad de Sevilla en el lugar ocupado por los conventos de San Francisco y San Buenaventura, diseño formado por el arquitecto de aquella ciudad Ángel de Ayala (19 de abril de 1843).

Aunque por real orden del 13 de junio de 1844 se habían creado las comisiones provinciales de monumentos³⁶ y durante el gobierno moderado de Narváez se suspendería por decreto del 26 de julio de 1844 la venta de los bienes del clero secular y los de las comunidades religiosas de monjas³⁷, logros sin duda para el patrimonio artístico, se siguieron cometiendo numerosos abusos en este campo. Una vez más fueron denunciados por la Academia, intervenciones que tuvieron como resultado que en lo sucesivo antes de demoler, revocar o hacer obras en cualquier edificio público se debía consultar a la Comisión Provincial de Monumentos, estando enterada de ello previamente la Academia de San Fernando³⁸.

NOTAS

1. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, y Carmen HERAS CASAS, "Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando", *Academia*, 79 (1994) 341-386.
2. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF) 3/82, "Juntas Ordinarias, Extraordinarias y Públicas. Desde 1757 a 1769", junta ordinaria de 14 de octubre de 1756, fol. 33.
3. Para mayor información sobre las *Antigüedades Árabes de España* véase: RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid: Fundación C.O.A.M., 1992.
4. Véase ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, y Carmen HERAS CASAS, "Fernando Rodríguez y su estudio arqueológico de las ruinas romanas de Mérida y sus alrededores (1794-1797)", *Academia*, 87 (1998) 309-366; ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, M^a del Mar GONZÁLEZ MARTÍNEZ y M^a Victoria DEL POZO GONZÁLEZ, "Análisis constructivo de las ruinas romanas de Mérida realizado por Fernando Rodríguez (1794-1797)", en *Actas del Tercer Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Sevilla, 26-28 de octubre de 2000)*, Madrid, 2000, pp. 29-36.
5. PONZ, Antonio. *Viage de España*, vol. IX, Madrid: Viuda de de Ibarra, Hijos, y Compañía, 1786, pp. 291-293.
6. "23-X-1777.- Ley III, Título XXXIV, Libro VI.- Ejecución de obras públicas con precedente consulta de sus dibujos a la Academia de San Fernando", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, p. 39.
7. "24-XI- 1777.- Ley V, Título II, Libro I.- Modo de executar las obras ocurientes en todas las iglesias y sus altares. D. Carlos III, por circular de 24 de Noviembre de 1777, expedida por la vía de estado a los Obispos, Caballeros y Prelados", Ídem, pp. 39-41.
8. ASF 3/140, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1806 hasta 1823", junta de 20 de abril de 1816, f. 82.
9. ASF 3/130, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1786 hasta 1805", junta de 26 de septiembre de 1793, f. 231.
10. ASF 3/140, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1806 hasta 1823", junta de 28 de febrero de 1815, f. 51 v.
11. Ídem, junta de 27 de abril de 1816, ff. 83 y 83 v.
12. ASF 3/141, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1824 hasta 1831", junta de 31 de mayo de 1824, ff. 7 v. y 8.
13. Ídem, junta de 21 de marzo de 1827, f. 75 v.
14. Ídem, junta de 8 de agosto de 1827, f. 85v.
15. MADRAZO, Federico, "Discurso del Excmo. Sr. D. Federico de Madrazo, en contestación al discurso de Don Carlos de Haes, leído en la junta Pública del 26 de febrero de 1860", en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando, desde 19 de junio de 1859*, Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1872, pp. 314 y 316.
16. D.D.A.R.D.S, *Diccionario de las Nobles Artes para la Instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788, pp. 181-182.
17. ADELIN, J., *Vocabulario de términos de arte, traducido y aumentado con más de 600 voces por José Ramón Mélida*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1887, pp. 157 y 456-458.
18. AMOS, Salvador, "Miscelánea. Sobre la conservación de los Monumentos arquitectónicos", *Academia*, 35 (1915) 15.
19. ASF 3/139, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1786 hasta 1805"; ASF 3/140, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1806 hasta 1823"; ASF 3/141, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1824 hasta 1831", y ASF 3/142, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1832 hasta 1841".

20. "26-III-1802.- Ley III, Título XX, Libro VIII.- Instrucciones sobre el modo de conservar y recoger los monumentos antiguos que se descubran en el Reyno, baxo la inspección de la Real Academia de la Historia. D. Carlos IV, por respuesta a consulta el 26 de marzo de 1802, y cédula del Consejo de 6 de julio de 1803", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 42- 44.
21. "2-X-1818.- Cédula del Consejo Real de 2 de octubre de 1818", *idem*, pp. 45 y 46.
22. ASF 3/140, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1806 hasta 1823", junta de 3 de julio de 1816, ff. 90 y 90 v.
23. *Idem*, junta de 24 de septiembre de 1816, f. 100.
24. *Idem*, junta de 22 de noviembre de 1819, f. 176 y 176 v .
25. *Idem*, junta de 23 de febrero de 1820, f. 186.
26. ASF 3/141, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1824 hasta 1831", junta de 5 de octubre de 1825, f. 37 v.
27. *Idem*, junta de 2 de mayo de 1827, f. 77 v.
28. *Idem*, junta de 25 de febrero de 1829, f. 140. El mismo tema volvió a tocarse en la junta de 31 de marzo de ese mismo año.
29. ASF 186-15/5, "D. Pedro García González. Para Académico de Mérito. 1819".
30. ASF 35-11/ 1, "Conventos suprimidos. Madrid. 1836".
31. ASF 35-7/1, "Conventos suprimidos. Madrid. Inventarios. 1836-1838".
32. ORDIEREZ DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid: Ministerio de Cultura, ICRBC, 1995, p. 58.
33. "22-XXIX-VII. 1837.- Ley de extinción general de los Conventos, etcétera, de 22-29 de julio de 1837", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*,. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, p. 50.
34. Las juntas de la comisión comprendidas entre 1836 y 1840 están recogidas en ASF 3/142, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1832 hasta 1840".
35. Las juntas de la comisión que se encuentran comprendidas entre 1841 y 1844 están recogidas en ASF 3/143, "Juntas de la Comisión de Arquitectura. Desde 1841 hasta 1846".
36. "13-VI-1844.- Real Orden de 13 de junio de 1844.- Creando las Comisiones de Monumentos. Su organización y atribuciones, etc." en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 52-53.
37. ORDIEREZ DÍEZ, *op. cit.*, p. 29.
38. *Ibidem*.

EL FAUNO DEL CABRITO Y SU INFLUENCIA

Almudena Negrete Plano

EL HALLAZGO DEL FAUNO DEL CABRITO

La reina Cristina de Suecia (1626-1689), hija única del rey Gustavo Adolfo II y de María Eleonora de Brandeburgo, y última de la dinastía Vasa, ascendió al trono a los seis años de edad a la muerte de su padre, acaecida ésta en la batalla de Lützen (6 de noviembre de 1632). Durante su minoría de edad, un Consejo de Regencia, con el canciller del reino Axel Oxenstierna a la cabeza, gobernó el país. Cristina comenzó a reinar oficialmente en 1644 y en 1650 fue coronada, pero abdicó apenas cuatro años después convirtiéndose al catolicismo y estableciéndose en Roma, donde murió en 1689, siendo sepultada en la basílica de San Pedro¹.

El carácter complejo de la reina Cristina ha suscitado el interés de muchos biógrafos desde el siglo XVII hasta hoy, pero durante su reinado no se encuentran en realidad acontecimientos sensacionales. Es más bien tras su abdicación y conversión al catolicismo cuando es atentamente observada por las distintas cortes europeas,

La fama de la reina Cristina es debida en buena parte a su gran formación en las artes y las letras, que ya durante su vida le valió el apelativo de "Minerva del Norte"². Gracias a la reputación de la joven reina, literatos y artistas de toda Europa fueron atraídos a la corte de Suecia y durante su breve reinado Estocolmo llegó a ser por primera vez en la historia un centro internacional. René Descartes fue, como es ampliamente conocido, el más famoso de los numerosos huéspedes intelectuales de Cristina.

Tras su ya mencionada abdicación fue recibida en Roma con gran fasto donde pudo dedicarse plenamente a su pasión preferida, los libros y las colecciones. En Estocolmo se



Fauno del cabrito. Mármol.
Museo del Prado, Madrid.

Decio Azzolino, e incluso el papa Alejandro VII, le sirvieron para adquirir algunas de estas piezas. Entre ellas este singular grupo que comentamos.

Cristina de Suecia fue la primera en adquirir el *Fauno del cabrito* al poco tiempo de su descubrimiento. Es así en su galería como adquiere fama entre las obras más notables de Roma.

Más tarde veremos como este grupo escultórico sigue la suerte de toda su colección de esculturas y pasa por las manos del propio cardenal Azzolino, de su sobrino Livio Odescalchi, duque de Bracciano y, finalmente, de los reyes de España Felipe V e Isabel de Farnesio. Es así una de esas raras obras de las que podemos trazar su historia y la repercusión que tiene en el desarrollo de las artes desde el momento mismo de su hallazgo en el siglo XVII hasta nuestros días.

Rodolfo Lanciani en su *Storia degli scavi di Roma*, incluía en su capítulo sobre Gregorio XIII, algunas noticias de los descubrimientos arqueológicos realizados en el curso de los trabajos para echar los cimientos de la Chiesa Nuova, Santa María in Valicella, en 1575. Sostenía Lanciani que en dicho lugar se habían encontrado estatuas, cabezas completas y otras esbozadas, mármoles diversos, herramientas de escultor y esquirlas, lo cual demos-

había aproximado al arte de la Antigüedad, a las esculturas antiguas y a las imitaciones que habían sido transportadas con el botín de Praga o bien adquiridas posteriormente a través de conocidos agentes en distintos países³. Más tarde, extrae discretamente de Suecia la mayor parte de su colección cuando ya tenía decidido abdicar el trono. Pero es en su estancia en Roma cuando incrementa de manera notable su galería de esculturas. Durante los años transcurridos en esta ciudad, Cristina podía con mayor facilidad elegir las obras de arte que de cuando en cuando iban saliendo a la luz en las innumerables excavaciones arqueológicas que se estaban realizando. Se convierte de este modo en uno más de los poderosos clientes de antigüedades que impulsaban la actividad arqueológica en las ruinas de Roma y sus alrededores.

Seguramente las relaciones que pronto estableció con personajes importantes de la vida romana como el cardenal

traba que era allí donde tenían éstos sus talleres por la gran cantidad de restos que se encontraban, reutilizándose algunos de estos mármoles para la ornamentación de la iglesia que estaba en construcción⁴. Fueron importantes estos hallazgos y "en particular un bellissimo Fauno, el cual tenía la reina de Suecia"⁵. Es esta la única noticia que tenemos del contexto arqueológico en que se encontró, que ha sido siempre interpretado como el taller de un artista.

Tradicionalmente se ha apuntado 1575 como la fecha de aparición del *Fauno del cabrito* y sin embargo esta datación es incorrecta debiéndose posponer en un siglo en función de los datos aportados hace algunos años por Anna María Corbo⁶.

Esta autora indica que durante los trabajos de excavación, entre 1673 y 1675, para la apertura de la calle lateral y este de Chiesa Nuova llevados a cabo para completar, por la proximidad del Jubileo⁷, el gran complejo edilicio de la Congregazione dell'Oratorio, fue cuando se descubrieron obras de notable prestigio como el *Fauno del cabrito*. Es en el contexto de las obras apresuradas que se acometían en Roma en momentos de efemérides determinadas relacionadas con los años de pontificado y los años santos cuando se propician las circunstancias que dan lugar a este tipo de hallazgos arqueológicos.

Como siempre que se acerca el año santo se producían en Roma un gran número de iniciativas para completar las obras ya iniciadas y el comienzo de otras nuevas⁸.

La noticia de los trabajos que allí se realizaron a fines de siglo XVII fue dada por el erudito Carlo Cartari en las *Effemeridi* conservadas en el Archivio di Stato di Roma. Con fecha de 11 de septiembre de 1673 se ordenó a algunos alquilados, que ocupaban las casas sobre la parte derecha de Chiesa Nuova, que "evacuaran" sus hogares para que se pudieran comenzar las obras de ampliación. El mismo Cartari nos informa que el 2 de octubre del mismo año empezaron a demolerse algunas de estas viviendas⁹.

En las cartas de la Congregazione dell'Oratorio, conservadas también en el Archivio di Stato, están enumerados los hallazgos hechos entre 1674 y 1675 por los albañiles. Se trata de cabezas, bustos, brazos y piernas de estatuas antiguas. Se encontró allí el sátiro vendido a Cristina de Suecia junto a otras piezas, un relieve representando dos niños, cabezas de león, columnas, etc. Un resumen de todos estos repertorios arqueológicos se encuentra en la *Memoria de'fragmenti di antichità ritrovati ae mandati al signor Hercole Ferrata ad effetto di farne essito*. En éste se habla de las recompensas que se ofrecían a los albañiles cada vez que desenterraban alguno de estos objetos, pero sobre todo tiene el interés de informar acerca de lo que se hacía en el caso de encontrar restos escultóricos de algún valor.

Cuando tenía lugar alguno de estos hallazgos se llevaba a casa de Ercole Ferrata¹⁰, que era el artista más estimado en aquel momento por los Filipenses. Fue encargado del cuidado y venta de las obras encontradas, de las cuales se sacaron copias en yeso por interés del estudio, además restauraba piezas como es el caso del *Fauno*. Este escultor no fue sólo un apasionado buscador de piezas antiguas por espíritu coleccionista o comercial, sino sobre todo, como parece demostrar el inventario compilado tras su muerte (1686) por el notario Senepa¹¹, un estudioso y amante del arte clásico además del de su tiempo. Es

importante tener presente el paso del *Fauno del cabrito* por el taller de Ercole Ferrata, porque el vaciado que realiza después de su restauración es uno de los caminos por los que la obra pudo haberse distribuido entre artistas y anticuarios desde fecha muy temprana.

Por otra parte, en aquellas fechas no se puede hablar de la actividad de la restauración como profesión autónoma; cualquier escultor podía encontrarse con una petición de poner toda la habilidad de la que estaba dotado como artista al servicio de una intervención sobre obras recuperadas en excavaciones o en edificios antiguos. Por ello se asocia frecuentemente a la obra el nombre del escultor que la restauró o incluso rehizo, según el estado del original que se le entregaba.

En el Seiscientos y parte del Setecientos los criterios de restauración de la escultura permanecieron inalterables ya que en gran parte había caído la tensión del Renacimiento que implicaba el compararse con los antiguos. La intervención integrativa miró esencialmente adecuar las obras a los ambientes a que eran destinadas, reinventando quizás iconografías o ensamblando sin prejuicios partes de diferente procedencia, para garantizar un efecto seguro de conjunto. Eran obras antiguas recuperadas para las galerías de los palacios romanos del momento.

Por lo que se refiere al descubrimiento mismo y sus circunstancias en la citada *Memoria de' fragmenti di antichità ritrovati ae mandati al signor Ercole Ferrata ad effetto di farne essito* aparece reflejado de la siguiente manera:

Un torso di statua rappreset(ant)e un satiretto senza braccia e senza un piede, il quale fù venduto alla Maestà della Regina di Svetia con partecipazione della Congregazione grande, scudi ____ 150.

Sigue enumerando los demás hallazgos, cabezas, bustos, relieves...

Il sudetto busto di porfido rotto in due pezzi con una figura di marmo senza testa, senza braccia, e senza posamento, fu venduto per ordine della Congregazione alla Maestà della Regina di Svetia, la quale pagò per essi scudi ottanta con ordine diretto al Monte della Pietà come dal suo ordine dato li 16 giugno 1676: scudi 80¹².

En el estudio del escultor y restaurador Ercole Ferrata debía ofrecerse en venta dentro del reducido círculo de personas que podían adquirirla sin sacarla de Roma. De este modo pasa a manos de la reina sueca precisamente en los años en que está formando su galería.

El *Fauno* pasaría a formar parte de una bellísima colección de obras de arte que le servirían a la reina para crear todo un programa iconográfico en su residencia al gusto de la época en el que las alusiones a la antigüedad clásica eran constantes.

Cristina de Suecia que durante sus primeros años romanos había vivido en el Palazzo Farnese, tras su viaje a Francia y gracias a la influencia de Mazarino, residió un breve período en el Palacio del Quirinal, para establecerse finalmente de manera definitiva en el Palacio Riario.

Éste se encuentra en la Lungara y poseía un maravilloso jardín que se extendía en la parte posterior de la vivienda por la colina del Gianicolo, actualmente convertido en Jardín Botánico.

En este palacio romano el *Fauno* compartía sala con el *Grupo de San Ildefonso*, el *Diadumeno* y un puteal neoático con escenas báquicas¹³. No pretendía la instalación de aquella sala transmitir ninguno de los sutiles mensajes que tenía el programa decorativo del palacio. Sencillamente se agrupaban las que consideraba sus mejores obras y así las mostraba a quienes visitaban el Palacio Riario.

La colección de Cristina de Suecia y su colocación en el Palacio Riario es conocida por la descripción que hace Boyer de la misma, la referencia que se hace a la escultura del *Fauno* es la siguiente:

*116. - 1 Statua d'un Fauno insigne di marmo bianco con un agnello in spallo tenuto dalla mano sinistra e nella destra un bastone, alto compreso il zoccolo pal. cinque e tre quarti*¹⁴.

La estrecha relación que mantenían la reina Cristina y el cardenal Decio Azzolino motivó que la reina, que no tenía descendientes directos, legara sus propiedades al cardenal.

Al llegar a Roma, Cristina de Suecia había encontrado rápidamente el apoyo y la protección de este prelado que se había convertido muy pronto en su confidente y amigo, habiendo participado ambos en los manejos de la política eclesiástica, ya que pretendían reivindicar la autonomía del Estado pontificio frente a España y Francia¹⁵. Como consecuencia de la estrecha relación que les unía, poco antes de morir, la reina había redactado su testamento, con fecha de 1 de marzo de 1689, en el que cedía a Azzolino la colección de esculturas que con tanto empeño había conseguido.

Apenas tres meses más tarde el cardenal murió y heredó los bienes su sobrino Pompeo Azzolino que los puso a la venta. Livio Odescalchi no pierde la oportunidad, éste era sobrino de Benedetto Odescalchi que ascendería después al solio pontificio con el nombre de Inocencio XI, beneficiando en muchas ocasiones a su pariente.

En estos años Livio Odescalchi, duque de Bracciano, estaba buscando su ascenso social por medio de la adquisición de palacios, obras de arte, y todo aquello que pudiera ennoblecerle.

Su compra más significativa fue la extensa colección de arte de la reina de Suecia compuesta por dibujos, pinturas, monedas antiguas, tapices y gemas talladas, a la que había que añadir el grupo de famosas antigüedades romanas que Cristina había instalado en su residencia del Palacio Riario. Todo ello fue adquirido a principios de 1692 por una suma de 123.000 escudos¹⁶.

En 1694 el duque de Bracciano alquiló el Palacio Chigi, que había sido modernizado por Bernini, y donde estaba en disposición de mostrar sus tesoros, con el objetivo de proporcionarle el prestigio largamente buscado.

Un conjunto de seis habitaciones le sirvieron de galería para las esculturas, pero sólo haremos referencia a aquella en la que se exponía el *Fauno del cabrito*.

Dicha sala era conocida como *Stanza della Fontana*, este nombre se debía a una especie de bañera que había ocupado el puesto central de la habitación incluso en la época en que el palacio pertenecía a los Chigi. Al contrario que las otras salas que poseían una techumbre de vigas de madera dorada, la de la Fontana estaba decorada con frescos.

Cuatro famosas figuras ocupaban el centro de cada pared, la *Venus con el Delfín*, la *Venus agachada*, el *Fauno con el cabrito* y una copia del *Diadumenos* de Policleto identificado sorprendentemente como un Ptolomeo rey de Egipto, y dos figuras de Augusto y Tiberio en bronce dorado y alabastro¹⁷.

Las seis estatuas poseían pedestales con los lados de madera dorada y cuatro de estos pedestales estaban decorados con placas de mármol con escenas mitológicas en los paneles delanteros. Tres de ellos los había ejecutado Pietro Stefano Monnot, dos de los cuales imitaban claramente obras de Correggio y Albani. En esta misma sala había dos retratos, uno de Cristina hecho por Cartari, que se conserva en el Palacio de San Ildefonso, y otro de Livio Odescalchi por Monnot, emplazados sobre elevados pedestales en alabastro y mármol de color¹⁸.

En dos de los inventarios de la colección Odescalchi podemos ver la descripción que se da del *Fauno*, donde ya se describe en términos elocuentes de elogio:

Statua insigne nominato il Famoso Fauno ignuda in positura assai svelta, che sembra Vivo alta palmi Sei, con Caprio su'le Spalle con un'incastro nelle mani, appoggiante la mano sopra un'Tronco di Albero, à cui appeso una Tasca dà Pastore fondata sopra Zoccolo, alto circa mezzo palmo, sopra un'pedestallo scormicciato, ed intagliato tutto dorato, con basso rilievo di quattro figure, ed'un'Cane, alludendo all'Officina di Esculapio, similme^{te} il Basso rilievo antico e stimato¹⁹.

En el Inventario de las estatuas del Museo Odescalchi, de 1713, la referencia al *Fauno* es la siguiente:

In mezzo a dette due colonne una statua di marmo greco rappresentante un Faunetto, che sulle spalle porta un capretto che tiene colla mano sinistra, e nella destra il pedo pastorale, alta pal. 6 on. 8 col suo zoccolo, ristaurata di gamba sinistra, braccio destro, e testa di capretto: questa statuetta è una delle più celebri maniere dell'antichità, posa sopra un piedestallo di legno dorato e parte intagliato, alto pal. 5, en el propetto vi è un basso rilievo lungo pal. 3, alto pal. 1 on. 10, rappresentante tre donne, un putto, et un cane²⁰.

La admiración de que fue objeto el *Fauno del cabrito* durante los años que estuvo en Roma queda reflejada en numerosos grabados y descripciones que la recogen entre las más insignes esculturas de la antigüedad, hasta el punto de que algunos autores la consideran, haciendo caso omiso de las circunstancias de su hallazgo, un original griego. En la literatura de viajes típica de la época se pueden encontrar alusiones a la escultura que nos ocupa, tanto J.

Richardson como Wright entre otros dejaron en sus escritos testimonio de la colocación del *Fauno*, Richardson describe el palacio del duque de Bracciano y menciona "*the Noble Faun with a Goat upon his Back. Greek*"²¹, y Wright lo describe como admirable²². Quizás por esta admiración que muestran hacia el *Fauno* algunos viajeros ingleses del *Grand Tour*, nos podamos explicar más tarde la difusión de algunas copias en Inglaterra durante el siglo XVIII.

Tras la muerte del príncipe Odescalchi en 1713, los problemas económicos de su heredero Baldassare Erba Odescalchi le forzaron a vender la mayor parte de las obras y en 1724 tras una serie de negociaciones todo el grupo de antigüedades fue vendido a Felipe V de España por 50.000 escudos.

Antonio Ponz resume el procedimiento que permitió a España adquirir la colección de la reina Cristina:

Supo el Señor Felipe V que en Roma se vendían las estatuas, que fueron de la Reyna Cristina de Suecia; y habiendo formado el concepto que merecían aquellas preciosidades de la antigüedad, determinó comprarlas, y se dio la comisión al célebre Escultor que florecía entonces en aquella Ciudad, llamado Camilo Rusconi, quien remató los precios en la cantidad de doce doblones, que pagaron por mitad el Rey y la Reyna, Rusconi lo entregó todo al Cardenal Acquaviva, ministro de España en aquella Corte, y este logró del Papa Benedicto Decimotercio el permiso de la extracción libre de derechos de Cámara²³.

En este proceso había sido decisivo el papel de la reina Isabel de Farnesio quien, debido a su procedencia, había sido educada entre antigüedades y pronto advirtió la carestía de España en objetos de este tipo y la necesidad de conseguirlos.

No fueron fáciles las negociaciones, ya que se necesitaba el permiso papal para la exportación de obras de arte de Roma. El cardenal Acquaviva comienza las gestiones consiguiendo la colección por un precio inferior al inicialmente fijado por el príncipe Odescalchi. Finalmente consigue llegar a un acuerdo y, sobre todo, logra el permiso papal para extraerlas de Roma, lo que provocó un cierto revuelo en los medios artísticos de la ciudad.

Salieron las piezas del puerto de Civitavecchia con destino a Génova y de allí a Alicante para ser llevadas al Real Sitio de la Granja de San Ildefonso por tierra. A su llegada a este palacio fueron marcadas con una cruz de San Andrés o con una flor de lis según hubieran sido compradas por el rey o por la reina²⁴. El *Fauno* fue marcado con la flor de lis perteneciente a Isabel de Farnesio.

Entre la llegada a España de las esculturas y su ubicación en la Granja de San Ildefonso tuvieron que pasar algo más de veinte años, pues fue tras la muerte del rey Felipe V, cuando Isabel de Farnesio decidió trasladar en 1746 la colección al Real Sitio.

Sabemos por Ponz, que el *Grupo de San Ildefonso* y el *Fauno del cabrito* fueron especialmente elogiadas, se exhibían juntas en la "pieza tercera del cuarto bajo"²⁵:

Lo grande, y singularísimo de esta pieza son las dos estatuas, conocidas por Castor y Polux, y el Faunito con el cabrito al hombro, excelentes obras griegas, y de toda integridad. Es bellísima á todo serlo una Venus en pie como que sale del baño, con un jarroncillo en la derecha, apoyando la otra sobre el flanco, y vestida de medio abaxo. Lo es asimismo un Fauno apoyado á un tronco con piel de tigre: otra Venus representada en el baño con la rodilla sobre un galápago. Además hay otras estatuas de diferente mérito, y con restauraciones, en algunas, antiguas, y en otras, modernas, y son Hércules, Júpiter, Flora; y á otras tres se les han dado los nombres de Antinoo, Tolomeo y Aracnes. También ocho cabezas sobre especie de términos de las que llaman Hermas, algunas bellísimas, de Deidades, y Emperadores. Hay asimismo una pintura del Albano, que representa el tocador de Venus, y dos columnas espirales de mármol, que tiene el color roxo.

En diciembre de 1736 el aposentador Sani escribía al ministro De la Quadra: "Con el motivo de la obra nueva de este Palacio y verme precisado el apartar dél todas las estatuas [...] y demás alhajas que están en mi cargo y no hallando paraje ninguno adonde ponerlas, soy de parecer se haga un cobertizo cerrado de mampostería, adonde estuvo antes el barracón detrás de la Casa de Oficios, hallándose los cimientos hechos con bastante capacidad, como también se pueden poner en él toda la obra de piedra que van remitiendo de Carrara y Génova para su conservación interino [sic] se coloquen en su lugar". La obra a que se refiere es la fachada de Juvarra, a la que estaban destinados los mármoles esculpidos en Carrara.

Así surge la Casa de alhajas, en principio modestísimo cobertizo de mampostería que había de levantarse por sólo 20.000 reales para "guardar las estatuas, columnas, mármoles y demás piedras, que están en el cuarto bajo de Palacio"²⁶.

En los años en que se estaban montando las salas de escultura en la Galería Baja de San Ildefonso, operación que fue muy seguida por la reina Isabel de Farnesio, se reintegró en 1743 a la Corte española como embajador de Nápoles el príncipe Iacchi, (en los documentos españoles Yachi). Stefano Reggio e Gravina se había educado en España y había acompañado al rey a Nápoles²⁷. Con la esposa de este príncipe vino a España el monje Eutichio Ajello y Lascari quizás como confesor. Se suma así al grupo de italianos de San Ildefonso protegidos por la reina, una persona que tenía la erudición a la antigua que conocemos en otros prelados napolitanos como es por ejemplo el caso de Bayardi. La reina le encarga una minuciosa descripción de las esculturas que había comprado al duque de Bracciano y Ajello lo realiza quizá en torno a la fecha de su instalación definitiva. El estudio lo agrupa en lo que llama *Diatribas*, que dedica a temas diversos como ídolos, divinidades, etc. El manuscrito de Ajello perdido durante muchos años para la investigación fue resumido en un *saggio* lujosamente encuadernado para la reina en el que figura en la diatriba número XXI la descripción del *Fauno*²⁸:

La prima statua è l'unica , che visia nel Mondo, è ella così viva ne suoi atteggiamenti, e così ben risentita, che nulla più, il disegno serpeggiante la muscolosità delle membra, che par caprina, e la forza che si vede in tutte le parti animata, la rendono un prodigio del arte. Egli va coronato di cipresso, e porta sù le spalle un capretto, si vede, che lo scultore e Greco, molto più che lasciò la siringa istrumento Pastorale sopra d'un tronco imperfetta, costume di quei Artefici più rinomati, che per non esser corretti, lasciavano qualche cosa rozza, perche potessero rispondere in caso di critica, che l'opera non era ancor finita. Io ch'ho esaminato questo Monumento con una scrupolosa diligenza, ho scoperto, che sotto l'ascella dritta porta un segno appena visibile di Monogramma, che raccolto con la lente si presenta nella guisa qui espressa XP. Io dopo aver rianato per le leggi più costanti della Paleografia, credesi alla fin fine, ch'il monocondilio, fosse moderno, adattato quivi da qualche perito conoscente dell'antichità, ed in caso ch'egli urtasse nel buono, la statua sarebbe in forza dello stesso opera di Periclimene, o del famoso Prasitele, e veramente lo stile parla a favore di quest'ultimo²⁹.

Ya en Roma como vimos había gozado fama de ser obra griega y así figura escuetamente mencionada en las relaciones e inventarios que se hacen otras veces por distintos motivos. El abad Ajello lo recoge de este modo y amplía los elogios con que a menudo aparece mencionada en las sencillas relaciones acompañadas de su valoración. Pero hay algo más que añade como uno de esos datos en los que a menudo no pone freno a su imaginación. Cree ver bajo la axila del *Fauno* un monograma jeroglífico del que da un dibujo en su relación y que interpreta como la firma de Praxíteles. La investigación posterior recogió siempre este dato sin darle el menor crédito.

Las obras fueron expuestas en San Ildefonso con los pedestales originales que habían sido traídos de Roma; una vez que las esculturas fueron llevadas al Museo del Prado, en 1829, los pedestales quedaron allí, sustentando los vaciados que ocuparon su lugar.

En el inventario hecho a la muerte de la reina Isabel de Farnesio en 1766 se citan las esculturas de la galería baja del Palacio de San Ildefonso con la misma disposición que ya aparece en el inventario de 1746. Quiere esto decir que, desde que quedaron instaladas en San Ildefonso en esta fecha hasta que las ve Ponz, no se había producido cambio alguno significativo en la disposición de las esculturas de la Granja.

En dicha relación el *Fauno* aparece mencionado como "Fauno con el cabrito sobre los hombros, estatua griega, de 5p.menos 4 dedos de alto, restaurados los brazos y media pierna"³⁰.

EL ORIGINAL DEL FAUNO DEL CABRITO

La imagen de un joven que porta sobre sus hombros un animal, o en otras ocasiones un niño, ha sido habitual en toda la historia del Arte. Desde el *Moscóforo* griego hasta la iconografía cristiana, en la que Jesús aparece como pastor de sus fieles, el esquema se repite y se convierte en familiar para nosotros.

En el caso de este pastorcillo, del que no se conocen copias antiguas, su popularidad se extiende en época moderna. Recuerdan Haskell y Penny³¹ que la escultura fue conocida con diversos apelativos: *Cazador de la Reina de Suecia*, *Pequeño Fauno de España*, *el Fauno de la Reina de Suecia* o *Cipariso*³². En este último caso pretendiendo reconocer en la obra algo más que una escultura de género.

La idea de que la estatua representa a Cipariso se tenía en Francia a finales del siglo XVII y principios del XVIII, y estaba evidentemente basada en la mala interpretación por llevar un animal, alentada quizás por el hecho que el escultor Flamen (que había copiado el *Fauno*) también había ejecutado la estatua, basándose en un pequeño modelo de Cipariso en Versalles³³ realizado por Girardon. Sin embargo, Barrón en su catálogo del museo del Prado afirma "que representa á este hijo de Mercurio y de la Noche"³⁴.

Lo que parece más lógico es pensar que se trata de un fauno sin más pretensiones de individualizar al personaje, ya que posee alguno de los atributos característicos de estos seres fantásticos: dos cuernos de cabra, las orejas de caballo y la rudimentaria cola equina que caracterizan a los sátiros. El fauno daba fecundidad a los rebaños preservándolos, además, contra todo género de accidentes, especialmente contra el ataque de los lobos.

De este modo se le considera representante de la vida nómada y pastoril, como también de la existencia sedentaria de los agricultores primitivos, y dios tutelar de la tierra cultivada. El carácter rural del dios Fauno, poco acomodado a los brillantes destinos de Roma, puede haber sido la causa de que su culto haya dejado tan escasas huellas³⁵.

El original conservado en el Museo del Prado, al que Blanco Freijeiro denomina *Sátiros aigóphoros*, es decir que porta una cabra³⁶, tiene un tamaño menor al natural, 1'36 metros sin contar la basa. Representa un joven imberbe coronado con hojas y flores de pino que avanza desnudo, "en marcha, ágil y gallarda", llevando sobre los hombros un cabrito hacia el que gira la cabeza. Posee un aire grácil y delicado combinado con un dinamismo contenido, eminentemente gozoso y juvenil, aunque con una leve melancolía que se refleja en su rostro. Sujeta firmemente al animal con la mano izquierda por tres de sus patas, mientras que con la mano derecha sostiene un cayado de pastor o *pedum*. Unido a la pierna de este mismo lado hay un tronco de árbol, apoyo que le servía al copista romano para dar mayor estabilidad a la figura, y colgada de él se ve una siringa o flauta del dios Pan, y en la que Hübner quiso ver un zurrón en lugar de un instrumento musical³⁷.

En el grupo hay partes inconclusas, como el tronco de árbol, con los elementos añadidos a él y la cabeza en la que han sido esbozados simplemente la corona y el cabello³⁸. Esto hizo pensar a Blanco que se trataría de una copia que no satisfizo al escultor, y por ello no continuó con ella, esta idea se veía reforzada con el hecho de que fuera hallada en lo que se consideró un taller en las excavaciones de la apertura de la calle junto a Chiesa Nuova. En la barbilla del muchacho todavía queda la marca de lo que algunos autores han interpretado como uno de los *puntelli*, que le habría servido al escultor para tomar las medidas necesarias para ejecutar su copia. Ricard lo identificó erróneamente como una verruga en el mentón³⁹.

Como ya se ha mencionado la escultura fue restaurada por Ercole Ferrata, poco después de su hallazgo. Las restauraciones comprenden las patas y cabeza del cabrito, y en el sátiro, los brazos y manos, el cayado y la mitad de la pierna izquierda, desde el remate de la rodilla hasta cerca de los dedos del pie. La pierna derecha está rota por debajo de la ingle, pero es antigua. Supo este escultor, discípulo de Bernini, respetar la superficie rugosa de las partes que quedaron sin concluir en la manufactura inicial.

Un dato curioso es el del supuesto anagrama PX F o P E⁴⁰, Barrón lo incluye así en una nota al final de capítulo: "Ajello, describiendo la estatua, dice de un monograma en caracteres griegos que creyó ver bajo la axila derecha de la figura, y que, á su juicio, podía expresar indistintamente el nombre de tres escultores de aquella nación, y se resuelve por el tercero: Praxíteles. Todo esto nos parece ilusión del abate italiano, puesto que de tal monograma no queda rastro alguno en el sitio indicado".⁴¹ Ninguno de los investigadores que han tratado sobre el tema consideran posible dicha hipótesis, pues no lograron descubrir estas letras en la superficie del *Fauno*, además su filiación a Praxíteles no es muy acertada.

Algunos consideran que el *Fauno* es una escultura romana en mármol del siglo II d.C. que podría copiar un bronce pergaménico helenístico del siglo III a.C.⁴²

La estatua original griega pudo ser un bronce con movimiento ágil y elástico, que el copista neutralizó con la necesaria adición del tronco de árbol en su copia de mármol. Tormo atribuye el original a Leocares, y Ricard a la escuela de Lisipo⁴³ por su cuerpo esbelto y espigado. Schweitzer⁴⁴ erróneamente lo había situado en el siglo II d.C, entre las figuras de la ofrenda de Atalo, obras de Pérgamo.

En todo caso, es una de esas obras helenísticas que se caracterizan por el giro helicoidal del cuerpo que vemos frecuentemente en figuras danzantes. El *Fauno de Pompeya*, el *Fauno que se vuelve para verse la cola* y tantos otros de composición similar, forman parte de esta corriente del Helenismo.

En cuanto a los paralelos escultóricos fueron ya estudiados por Klein, que relaciona esta obra con una serie de sátiros que llevan por lo general sobre los hombros un niño en



Sátiro con Baco niño. Mármol.
Villa Albani, Roma.

lugar de un cabrito, y que se conservan en diferentes museos italianos⁴⁵. Hasta hace poco este niño había sido identificado como Dionisos. Sin embargo, recientemente se ha aceptado que sería más conveniente pensar que no se trata del dios.

Todas estas estatuas tienen en común el andar vivo, el tipo esbelto y juvenil y el giro de la cabeza. Para Klein, el más antiguo sería el del Vaticano, que guarda gran parecido con el del Museo del Prado, aunque este último es más elegante y liviano.

Los otros dos, los de Villa Albani y el Museo Nacional de Nápoles, seguirían el esquema del *Fauno del cabrito*, imitándolo. Por ello, quizás se consideró más próxima a los modelos griegos la escultura del Museo del Prado.

El de Nápoles toca los platillos a la vez que sostiene sobre sus hombros un niño que lleva en la mano derecha un racimo de uvas. Del tronco de árbol que le sirve de apoyo cuelga la siringa que suele figurar en estas representaciones. En esta copia romana además del tronco se observa un tirante de sujeción entre las piernas y están restaurados el torso del niño, y la cabeza y el brazo del sátiro⁴⁶.

Otros sátiros semejantes al de Madrid se encuentran en el cortejo báquico de un sarcófago de Berlín⁴⁷ en el que a la izquierda del relieve camina un fauno portando un cabrito y en una herma del Laterano⁴⁸. Aunque hemos de admitir que no se trata de una obra que tuviese especial repercusión en los talleres antiguos.

COPIAS DEL FAUNO DEL CABRITO

Si bien algunos personajes del *Grand Tour* alababan a veces en sus diarios la pintura contemporánea, estos mismos parecían ignorar las numerosas esculturas modernas que se hacían en ese momento. Algunos de estos "turistas" llegaron a ser "locos por la Antigüedad", como Robert Adam que pasaba largas horas en las estancias del Museo Capitolino o los Uffizi, estudiando incansablemente los bustos romanos o las estatuas.

Si compraban obras de escultura, invariablemente adquirirían antigüedades clásicas, copias de éstas o falsificaciones. Los que no podían permitirse los mármoles antiguos o copias en tamaño natural de aquello que deseaban tenían que contentarse con réplicas en miniatura en bronce, terracota o porcelana. Pero también se hacían reproducciones en escayola, pues eran modelos hechos con fidelidad, de menor precio, ligeros y fácilmente transportables a todos los países.

Animados por la abundante clientela que visitaba Italia en el siglo XVIII desde todos los países de Europa los artistas copiaban esculturas repetidamente en todos los materiales, y sus formas y nombres se hicieron familiares a las personas cultas de todo el mundo occidental. Sin embargo, casi sin excepción los viajeros que acudían en tropel a Italia coincidían en que la realidad sobrepasaba con mucho las copias que habían conocido en sus países. Era la admiración de que suelen ser objeto las obras consideradas originales.

Las esculturas clásicas eran conocidas en toda Europa gracias a las copias que se realizaban de ellas, encargadas para Versalles o San Petersburgo, para las casas de campo inglesas y las academias de arte, también a través de los volúmenes ilustrados y por la

atención que les prestaban los viajeros y escritores de guías.

Además del mercado y las excavaciones todas las actividades en algún modo ligadas a las obras de arte griegas y romanas tuvieron un rápido incremento, como la edición especializada (grabados, publicaciones eruditas, escritos teóricos, impresiones de viaje...), la producción de copias, de falsificaciones, de vaciados y la preeminente actividad de la restauración.

La fama del *Fauno del cabrito*, se debe seguramente a que se pueden encontrar copias en diversos materiales y tamaños, en dibujos y en grabados, que convirtieron su imagen en algo habitual y conocido para los eruditos y coleccionistas y, con el tiempo, también para un público más amplio.

Algunas de las primeras copias del *Fauno del cabrito* fueron realizadas por escultores que habían sido pensionados en la Academia de Francia en Roma. La Escuela de Roma se fundó en 1666 por iniciativa del pintor Lebrun, secundado por Colbert.

Lebrun se había educado copiando las esculturas clásicas que Francisco I había llevado a Fontainebleau, y bajo la protección de Poussin había continuado su aprendizaje en Roma, conociendo los modelos de la Antigüedad. Con el paso del tiempo, este pintor se dio cuenta de la necesidad de los artistas franceses de conocer de primera mano la Antigüedad clásica, algo imprescindible para una correcta formación, surgiendo así el germen de la Academia Francesa de Roma⁴⁹.

Además, con Luis XIV la escultura había comenzado a desempeñar una función decorativa, en particular en los parques y jardines reales, a los que iban destinados originales, pero también copias de obras ya consagradas. Versalles y Marly se llenaron de copias de las estatuas más hermosas.

La atracción principal del nuevo proyecto era que los alumnos enviados a Roma a estudiar escultura pudieran hacer reproducciones en mármol, o vaciados en escayola, de las principales estatuas de la ciudad, siguiendo el deseo del rey de tener en Francia toda la belleza de Roma.

Pierre Lepautre (1659/66-1744), conocido especialmente por los grupos de tema mitológico, estuvo pensionado en Roma en 1684, donde vivió hasta 1701, allí ejecutó una copia del *Fauno*⁵⁰. Este grupo de mármol tiene una altura de 2'00 m. incluyendo el pedes-



Pierre Lepautre, copia en mármol del *Fauno del cabrito*, 1685-1687. Museo del Louvre, París.

tal y está fechado en 1685-87. La firma probablemente no es original según Souchal: "LE-PAVRE-FCIT/ ANNO AET SVAE 19/ 1685".

La copia de Lepautre fue completada en junio de 1687⁵¹. La cabeza está ligeramente más inclinada hacia la derecha que el original antiguo, el brazo diestro se separa más del cuerpo, y el talón del pie izquierdo está menos apoyado. Fue enviada a Marly, donde se colocó en los Appartements Verts⁵², y a finales del siglo XVIII fue a los jardines de las Tullerías⁵³. Durante cierto período estuvo en el Château de Maisons Laffite, pero fue almacenada finalmente en el Louvre desde 1860.

Se conoce otra copia aproximadamente contemporánea realizada por Anselme Flamen⁵⁴ (1647-1717), discípulo de G. Marsy en París y entre 1675 y 1679 pensionado de la Academia de Francia en Roma. Ésta es una copia exacta en mármol del original antiguo de la reina Cristina de Suecia. Mide dos metros de altura y la documentación de cuando fue pagado es de entre 1685 y 1687⁵⁵. La escultura ha estado siempre en la parte sur del Allée Royale⁵⁶ en Versalles.

Deducimos de la existencia de estas dos copias hechas por escultores franceses de la Academia, muy pocos años después de su descubrimiento, que la fama del Fauno del cabrito debió extenderse en Roma rápidamente. Nos cabe la duda de si estas copias se hicieron a partir del original que ya había pasado a la colección de la reina Cristina de Suecia o a partir de uno de los vaciados de escayola que, al parecer, distribuyó Ercole Ferrata. Uno de estos primeros vaciados estuvo precisamente en la Academia Francesa en Roma. De ahí el especial interés que suscita en los escultores y artistas galos desde muy poco tiempo después de su hallazgo.

Guillaume Coustou (1677-1746) pertenece a una conocida estirpe de artistas lioneses. Era hijo de François, tallador que se casó con la hermana del famoso escultor Coysevox, y discípulo de su hermano Nicolás, con el que trabajaba los temas clásicos adoptados por Versalles. Fue a Roma para trabajar con el escultor francés Pierre Legros. Su fama se la debe a los soberbios *Caballos de Marly* que están hoy en la Plaza de la Concordia de París. Durante su estancia en la Academia Francesa en Roma realiza una copia de mármol del *Fauno del cabrito*⁵⁷ entre 1698-1700, junto a otra del *Fauno que toca la flauta*.

Esta vez el original está ya en poder de don Livio Odescalchi, quien había trasladado toda la colección heredada del cardenal Azzolino al Palazzo Chigi. Pero aun así podemos suponer que Coustou trabajó con el vaciado de la Academia Francesa, que fue renovado en varias ocasiones debido al constante uso de que debió ser objeto para realizar copias modernas.

Hay también pequeñas réplicas de esculturas antiguas hechas en bronce desde el siglo XV. Algunos escultores del Renacimiento, como el Antico, preferían hacer copias a tamaño reducido, más que copiar las enormes obras que frecuentemente salían a la luz en las excavaciones. En Italia a mediados del siglo XVI, las réplicas próximas al original eran producidas por grandes bronceístas como el florentino Susini. En realidad parece probable que durante la primera mitad del siglo XVII la mayoría de las pequeñas y más finas versiones

de bronce de las tan admiradas esculturas de Roma fueran hechas por florentinos, y aunque estas estatuas eran caras, el gran número de las mismas existente todavía indica que la demanda debió de ser considerable.

El primer bronce que es conocido por satisfacer este tipo de trabajos a gran escala es el florentino Massimiliano Soldany, que ejecuta figuras a tamaño grande, decoraciones para interiores de iglesias, pequeños relieves y medallas, así como estatuillas. Soldany produce en 1690 pequeñas réplicas de bronce del *Mercurio*, el *Baco de Sansovino* y un número de estatuas antiguas de la colección florentina del Gran Duque: el *Fauno de los címbalos*, la *Venus*, el *Apolino*, el *Hermes*, el *Idolino*, el *Apolo*, *Pomona*, *Leda* y *Flora*. Produjo también, a tamaño grande, la exquisita estatua del *Fauno del cabrito*⁵⁸.

Dichas réplicas estaban hechas para satisfacer las necesidades de una predominante clientela del norte europeo, más que para expresar el gusto de los escultores por la antigüedad. Y es significativo que excepto el grupo que hizo Soldany para la colección del Gran Duque, ahora en el Museo Nazionale de Florencia, todas estas estatuillas salieron de Italia.

Soldany recalcó la superioridad de las copias de bronce frente a las de mármol, pues aquellas eran más correctas, presentando mejor la suavidad y gracia de los contornos que se encontraban en los originales. Si bien Soldany había conocido el original del *Fauno* en la colección de Cristina de Suecia, e hizo medallas en Roma durante un tiempo en su juventud, esta miniatura fue un trabajo de madurez. Él quitó el árbol que servía de soporte a las piernas y añadió una hierba pintoresca y follaje en el suelo, colocando a los pies del fauno la siringa que en el original se apoyaba en el árbol. Además aumentó la sinuosidad del cuerpo y desvió la cabeza para dar luminosidad y ligereza al movimiento.

Esta copia que se conserva en el Museo Nazionale de Florencia es un pequeño bronce de 62 centímetros de altura en bronce patinado dorado⁵⁹. Podría ser el bronce que aparece anónimamente, en 1713, en el inventario del Gran Duque Ferdinando: "Una moderna figura de bronce, representando un fauno que lleva un cabrito sobre los hombros, 1 braccia 1 soldo de altura (unos 60 centímetros), con una siringa en el suelo, y la cabeza adornada con hojas de roble⁶⁰. En la descripción de la Galería del Gran Duque de Toscana aparece men-



Massimiliano Soldany, copia en bronce del *Fauno del cabrito*, 1695. Museo Nazionale, Florencia.



Domenico Rossi, *Fauno del cabrito* en *Raccolta di statue antiche e moderne* de P.A. Maffei, 1742. Roma.

cionada también esta pieza con el nombre de *Fauneto di Spagna*⁶¹.

Otra pieza de igual calidad firmada por Soldany está en la colección de Henriette Bouvier, Musée Carnavalet de París⁶².

Y en figuras de tamaño reducido cabe mencionar que el *Fauno* también fue reproducido en *biscuit* de Sèvres⁶³. Era esta una de las formas de divulgación de ciertas figuras más demandada y popular durante las últimas décadas del siglo XVIII.

A pesar de la abundancia de reproducciones en tamaño menor no puede haber duda de que la manera principal por la que se expandió el conocimiento de la mayoría de las hermosas estatuas de Roma por toda Europa durante el período del primer Renacimiento fue la estampa⁶⁴.

Los grabados italianos del siglo XV supervivientes son en su mayoría de tema sacro o cartas de juego; pero después de

1500 se hicieron cada vez más populares los temas paganos, y empezaron a encontrarse estampas de antigüedades romanas, dioses, emperadores y todo lo habitual en la iconografía pagana. Se formaron repertorios tan conocidos como los de Perrier⁶⁵, Cavalieri⁶⁶ y Lafreri⁶⁷ que contribuyeron a difundir la imagen de algunas esculturas romanas, al tiempo que contribuyeron de manera decisiva a incrementar su fama y la de sus poseedores.

En 1704, el editor romano Domenico de Rossi sacó a la luz un volumen lujosamente ilustrado dedicado principalmente a las estatuas antiguas de Roma. Para el comentario de las láminas encargó el texto al anticuario Paolo Alessandro Maffei. Su libro fue el de más autoridad que se había publicado hasta el momento y fue pensado no para los artistas y artesanos, que no podían permitírselo en la mayoría de los casos, sino más bien para eruditos del arte.

La figura número CXXII representa el *Fauno della regina di Svezia*, el texto que acompaña la imagen es el siguiente: "*Fauno col capretto su le spalle, col pedo, bastone pastorale ritorto in mano, e con la fistola appesa ad un tronco. Ritrovato nel far le fondamenta delle nuove case alla Chiesa nuova. Fu della Regina di Svezia, hoggi del Duca Odescalchi*"⁶⁸.

Sería interesante también citar un ejemplo curioso que menciona Walker al estudiar la galería de esculturas del príncipe Odescalchi. En él cita un fauno que realizó Monnot



G. Tiepolo, *Triunfo de Flora*. Óleo sobre lienzo. Young Memorial Museum, San Francisco.

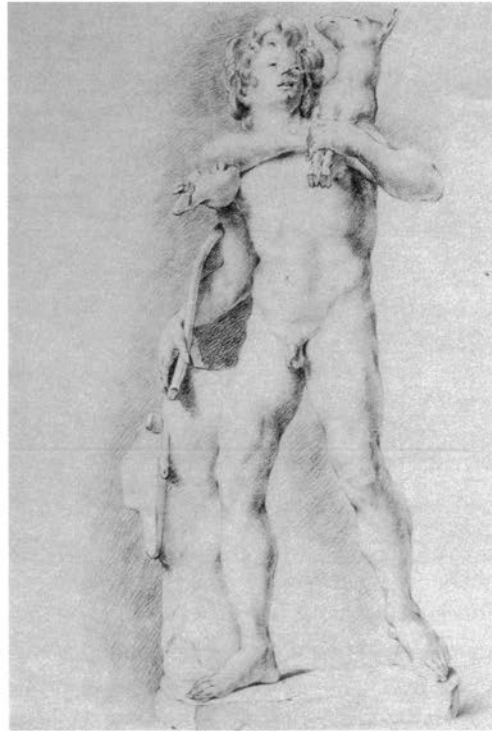
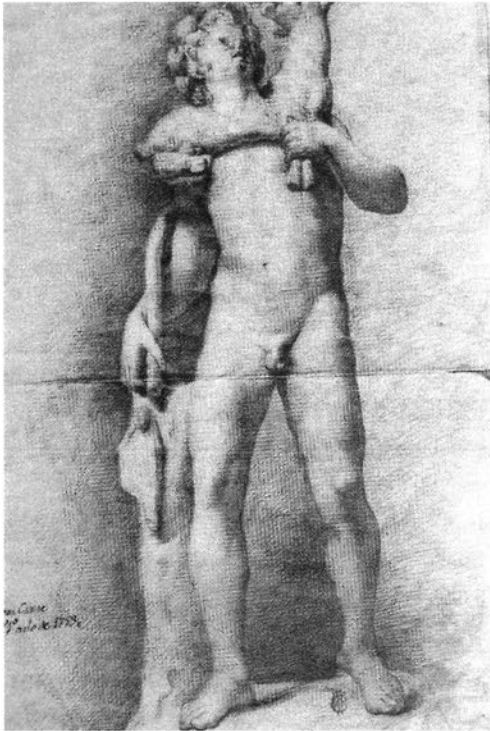
inspirándose en el *Fauno del cabrito*. Es verosímil que así fuese porque a partir de 1694 y quizás antes, Monnot estaba haciendo restauraciones en las obras antiguas de Livio Odescalchi y posiblemente había ayudado al montaje de la galería de este.

Monnot realizaría un *Fauno con un cordero* datado en una época tan tardía como 1716⁶⁹. Este satirillo tiene un movimiento mucho más barroco tanto en el cuerpo como en los ropajes, no soporta el cordero directamente sobre los hombros sino que atado de un palo por las patas traseras cae tras la espalda. El giro de la cabeza es similar, así como el gesto de caminar alegremente. Un perro aparece entre las piernas del joven y mira fieramente al cordero que lleva éste. Esta escultura sirve como recordatorio de lo vital que era para los artistas el estudio de antiguas colecciones y de lo intercomunicadas que están a veces restauración y labor creativa.

Antes de la segunda década del siglo XVIII, Pedro el Grande adquiría en Roma copias de las estatuas antiguas más admiradas, entre ellas el *Antinoo Belvedere* y el *Fauno del cabrito*, que en 1719 "lo copiaba para Pedro el Grande uno de los mejores escultores de Roma"⁷⁰. El *Fauno del cabrito* figura así entre las esculturas de bronce dorado que adornan los jardines del castillo de Peterhof cerca de San Petersburgo.

La mayoría abrumadora de copias de tamaño natural hechas sobre las obras de la Antigüedad era de mármol, pero se vaciaron también en bronce algunas obras que alcanzaron mayor fama. La Guerra de Sucesión española, sin embargo, dificultó seriamente la terminación de vaciados posteriores; en 1701, por ejemplo, la fundición Keller guardaba los moldes del *Laocoonte*, el *Cómodo como Hércules* y el *Fauno del cabrito*, pero de ninguno de éstos se hicieron finalmente vaciados para Versalles⁷¹.

El primer vaciado del *Fauno del cabrito* que poseyó la Academia Francesa, del que se harían las copias que hemos mencionado anteriormente, fue destruido accidentalmente y,



Mariano Salvador Maella, *Fauno del cabrito*. Dibujo para la prueba de pensado, 1753.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Mariano Sánchez *Fauno del cabrito*. Dibujo para la prueba de pensado, 1753.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

en 1732, el director Wleughels se consideró con suerte por haber encontrado otro, que compró inmediatamente⁷². En una carta a D'Antin, *Surintendant des Bâtiments du Roi*, en París, le informa de la compra masiva por parte de algunos países de antigüedades romanas y pide permiso para adquirir aquel vaciado. En ella habla de un bello Cipariso que portaba sobre la espalda un cabrito, que había adquirido el rey de España⁷³ y del que había un mármol en Versalles, el de Flamen. Como el original ya no se encontraba en Roma, creía que era difícil conseguir nuevamente un vaciado para sustituir aquél que se había estropeado, pero por azar encontró otro bien conservado, que consideraba necesario comprar pues era una de las más bellas estatuas que se habían podido observar en Roma.

Era tal la realización de vaciados por parte de Francia que un director de la Academia en Roma sugirió el cierre de dicha institución, pues afirmaba que ya eran suficientes para satisfacer las necesidades de los artistas franceses. "La prueba está, en que desde que estoy en Roma no he visto ni a italianos ni a extranjeros copiando mármoles originales. Prefieren dibujar o modelar a partir de vaciados, que se hace más fácilmente"⁷⁴.

La adaptación del tema del pastor con el cabrito para la decoración de escenas campestres y de jardines inspira a otros artistas, que imaginan el Fauno en el marco de esceno-

grafías de jardín, como las del palacio de Peterhof. Así Tiépolo incluía una copia en mármol de la estatua en un marco ajardinado ideal en su *Triunfo de Flora* de 1743⁷⁵; era sin duda una de las esculturas más idóneas para la decoración de un jardín.

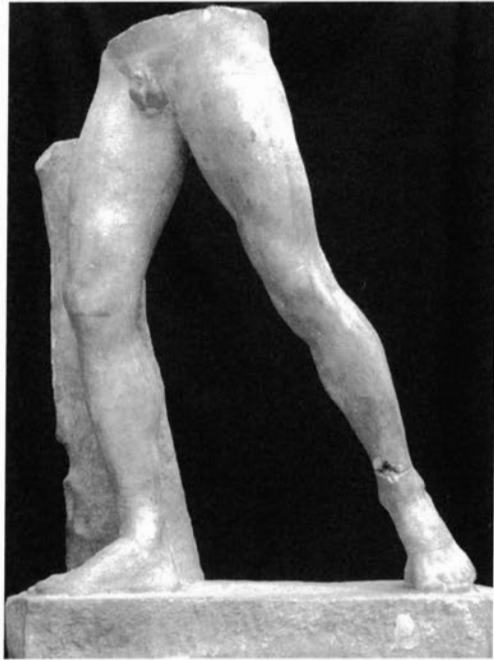
En España la fama que llegó a tener esta escultura explica que se utilizara como modelo para los exámenes que los jóvenes artistas debían pasar en la Real Academia de San Fernando. Ya en 1746 Fernando Triviño pedía al Marqués de Villarías que se vaciaran por parte de Félix Martínez algunas estatuas antiguas por los moldes que habían llegado desde el Real Sitio de San Ildefonso, entre ellas se encontraba el *Pastor Griego*, y que se hallaban depositadas en la Real Casa de la Plaza Mayor de Madrid, donde por aquel entonces estaban establecidos los estudios de la Academia. Estas esculturas "serán muy á propósito para que los Discipulos, y los aficionados, adelanten mucho en el dibuxo o copiandolas en los dias de fiesta, o en las horas en que no está puesto el modelo vivo"⁷⁶.

En 1753 el asunto para la prueba de pensado fue "dibujar el Pastor Fauno por el Modelo". El segundo premio para la tercera clase de este año fue para Mariano Sánchez al ejecutar un dibujo de este motivo en lápiz sobre papel⁷⁷. Este pintor, que posteriormente destacaría como paisajista y pintor de Carlos IV, fue el más joven opositor que accedió a un premio en toda la historia de los concursos de pintura, con trece años de edad.

También Mariano Salvador Maella dibujó esta escultura en la prueba de pensado. Parece pues, al ver las citas continuas a esta obra y los dibujos que se han conservado, que fue uno de los modelos más usados en la Academia para la enseñanza⁷⁸.

El *Fauno*, así mismo, se utilizó como modelo para el premio de 1796 de escultura como sabemos por el inventario de 1804: "copia de barro, del Fauno del cabrito por Dⁿ Santiago Balleto, que obtuvo el segundo premio del tercera clase en 1796, alto tres cuartas y media"⁷⁹.

En el taller de vaciados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva todavía hoy uno de aquellos vaciados que se utilizaban como modelos para la realización de estos dibujos. El estado de conservación de este *Fauno* no es bueno, queda sólo la parte inferior del yeso, pero tiene el valor de tratarse de una de las piezas que formaban parte de las colecciones antiguas de vaciados que fueron donadas a la Academia o adquiridas por ésta.



Fauno del cabrito. Escayola. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

En 1765, Manuel Monfort, apoderado de la Academia de San Carlos de Valencia, solicitaba a la Academia de San Fernando se le enviaran algunos dibujos y vaciados que sirvieran para el estudio de los principiantes. En la lista de modelos figuraba “la de la estatua del pastor”⁸⁰. Era una obra continuamente demandada y, aunque el original era menos accesible, por estar en un palacio real, nunca perdió su enorme popularidad entre los artistas y entendidos de la Antigüedad.

También Goethe había podido contemplar vaciados de las esculturas que más tarde pudo admirar en su lugar original. Al visitar la Antikensaal de Mannheim en 1769, había visto los vaciados de la mayoría de las obras maestras sobre las que tanto había leído, y él mismo llegó a poseer un vaciado del *Fauno del cabrito* en su casa de Weimar, como señala Ehrlich⁸¹. Una vez en la propia Roma, describía las maravillas de los talleres de vaciado de escayola, donde salía de los moldes una sucesión de miembros puros y blancos, y donde se juntaban las más bellas estatuas como nunca podrían estar en la realidad⁸².

Por toda Europa se podía admirar la grandeza del Arte, y las reproducciones comenzaban a extenderse también por Estados Unidos. En el curso del siglo XVIII fueron proporcionados seguramente los vaciados a la Galería del Palazzo Sacchetti de Roma, en uno de cuyos salones se podía disfrutar de una copia del *Fauno*⁸³. Igualmente en Inglaterra se documentaba otro vaciado, en 1770, entre los de la galería inaugurada doce años antes por el duque de Richmond en Whitehall⁸⁴.

La utilización de los vaciados, sobre todo de escultura, para la enseñanza de la historia del arte clásico, distingue a las creaciones del siglo XIX de las precedentes colecciones de vaciados, cuya historia es bastante más antigua y, al mismo tiempo, originada por otras motivaciones tales como el uso de los vaciados como instrumentos auxiliares en los talleres de los escultores o en las Academias de Bellas Artes, o como modelo de estudio y disfrute estético de las obras esculpidas de los antiguos, en este caso como objeto de coleccionismo.

Mengs había estudiado en Dresde a partir de vaciados de piezas antiguas antes de su primer viaje a Italia, pero éstas no eran figuras enteras y habían sido adquiridas por su padre, para su estudio de pintor.

La defensa acérrima de Mengs de los vaciados de esculturas clásicas en la enseñanza académica es bien conocida. La necesidad de estas piezas en los talleres de artistas y en las academias le llevó a la donación de su colección de vaciados a la Real Academia de San Fernando de Madrid.

Dentro de esta colección se encontraba el *Fauno del cabrito*, en la lista del traslado de aquélla a Madrid, en 1779, se puede leer que con el número 54 venía entre los vaciados: “Un Fauno pequeño con una cabra”⁸⁵. Y deducimos que no era el único ejemplar de esta escultura que tenía Mengs, pues en su testamento aparece también citado un “*faunetto con la capretta in ispalla*”, entre los vaciados que poseía el pintor en la Villa Barberina⁸⁶.

En cuanto a las copias hechas en escayola, bastante habituales en el siglo XVIII como se sabe, se difundieron con amplitud por el resto de Europa. La Royal Academy de Londres

adquirió un vaciado del *Fauno* en 1781; sin embargo, en la guía de las colecciones no dejaba claro si había sobrevivido y, de ser así, dónde se conservaba y cuánto de él era añadido o restaurado⁸⁷.

También en Inglaterra, concretamente en Chatsworth, Derbyshire, se podían observar dos copias más del *Fauno del cabrito*, esta vez no en escayola sino en otros materiales. El primero es de tamaño natural y se realizó en plomo, material bastante utilizado en las esculturas que debían adornar los jardines ingleses. Su posición es invertida respecto al original, por lo que quizás pudo ser copiado de una estampa, posiblemente de la hecha por Thomassin de la copia en mármol de Versalles⁸⁸. El segundo de estos ejemplos ingleses, conservado también en la ciudad anterior, es de tamaño más reducido y de mármol. Tiene aproximadamente un metro de altura y está firmado por Isidoro Franchi, alumno de Foggini.

Otro vaciado seguramente podría contemplarse en los Museos Capitolinos, aunque no hay constancia de ello. En la lista en la que Righetti, conocido bronceista que se había formado con Luigi Valadier, ofrece en venta sus obras, se cuenta entre las esculturillas un "*Faon du Capitole ayant un Chevreau sur les épaules*"⁸⁹. Esto podría hacer pensar que en la colección capitolina en el siglo XVIII se conservaba un vaciado de esta obra que Righetti pudo ver.

En cuanto a las copias de escultura realizadas en bronce, inicialmente habían estado reservadas para un público reducido, destinadas solamente a los gabinetes de los entendidos, pero como la moda por lo antiguo iba en aumento se comenzaron a difundir a un público más amplio. Las miniaturas eran consideradas como idóneas sobre todo para las decoraciones neoclásicas de las chimeneas. Las pequeñas copias en bronce de estatuas antiguas son casi tan corrientes como los montones de monedas y conchas marinas en los numerosos cuadros flamencos de *cabinets d'amateurs*, en los que a veces se vislumbraban a lo lejos las galerías de vaciados.

Las listas de precios publicadas por el manufacturero de porcelana Volpato y por los bronceistas Francesco Righetti, Zoffoli o Bruschi revelan que estas piezas eran demandadas como decoración de mesas de comedor.

Fue en Roma en el siglo XVIII donde parece que tuvo lugar un nuevo avance con la producción comercial de una gama amplia de pequeñas copias en bronce a un precio atractivo para el viajero gentilhomme ordinario. En este negocio Righetti fue la figura destacada, pero tuvo un rival en Giovanni Zoffoli. A juzgar por sus catálogos de 1795, las dos empresas vendían estatuillas del mismo tamaño, pero las de Zoffoli eran más baratas. La lista mucho más larga de Righetti incluía además de copias de muchas estatuas antiguas y algunas modernas, bustos, vasos, animales, adornos de reloj en oro molido y pedestales de mármol.

En el elenco de precios de Zoffoli el "*Fauno con la Capra di Campidoglio*" se vendía por 22 cequíes⁹⁰, aunque bien podría tratarse en este caso del *Fauno en Rosso Antico* que se conserva en el Museo Capitolino como se cita en el artículo de Honour⁹¹. En la ya mencionada lista de Righetti el *Fauno del cabrito* tenía un precio de 25 cequíes⁹². Éste catálogo sin embargo estaba en francés pues las piezas estaban destinadas para la exportación.



Fauno del cabrito, modelo en terracota encontrado en el taller del escultor Bartolomeo Cavaceppi. Museo del Palazzo Venezia, Roma.

En terracota existe una réplica en tamaño reducido, unos 32 centímetros, realizada por el escultor romano Bartolomeo Cavaceppi, amigo de Winckelmann, y relacionado con el cardenal Albani, Gavin Hamilton, o el gran comerciante Thomas Jenkins. Cavaceppi preparó un estudio en Via del Babuino, donde también Goethe, Cristina de Austria, el papa Pío VII fueron a ver el gran cúmulo de estatuas antiguas restauradas, copias, vaciados, bocetos, dibujos, medallas... que allí se podían encontrar.

Cavaceppi definió en su época la restauración como profesión autónoma respecto a la de artista. Fue gran artífice y difusor de copias de alta calidad de esculturas clásicas que se difundieron por toda Europa. Muchos de estos modelos derivaban de las esculturas que habían abandonado Roma, por haber sido compradas por coleccionistas, por haber sido llevadas a Florencia por los Medici, o bien por haber sido trasladadas a Francia por el Tratado de Tolentino. La terracota de Cavaceppi del *Fauno del cabrito* desgraciadamente está muy dañada, se han perdido la cabeza, los brazos y casi la totalidad de las piernas del fauno, y el modelo fue recubierto de una pátina de arcilla líquida, barbotina.

En los últimos años del siglo XVIII se encargó al vaciador de la Real Academia de San Fernando, José Panucci, que forme algunos moldes de las esculturas que había en San Ildefonso, y estos vaciados aparecen varias veces mencionados en los inventarios de la Academia de San Fernando. Algunos de los yesos que están actualmente en la Granja son los realizados por Panucci⁹³. Carlos IV había ordenado en 1788 el traslado de algunas esculturas a Aranjuez y en la Academia de San Fernando existe la "Lista de los moldes alas estatuas del Quarto baxo del Palacio del R^l Sitio de Sⁿ Ildefonso que el Rey Carlos IV mando entregar a la Academia y se recibieron el 1º de Julio de 1796. Según Panuchi todos tienen un vaciado dentro, y las piezas que contiene cada uno estan señaladas con el nº que tiene el molde en el exterior". Con el número 21 se expresaba "Un Fauno con un cabrito al hombro. Ocho piezas"⁹⁴, entre los vaciados que se habían llevado a la Academia.

En los inventarios antiguos aparece esta figurilla: en el inventario de Ferri de 1799 se cita como "un Fauno con la capra di circa palmi tre"⁹⁵; en el libro Pacetti de 1802, como "Fauno con capra scudi 5" y, en otra ocasión, como "Fauno con capretto scudi 2'50"⁹⁶, y en el catálogo de

la colección Gorga de 1948, como "*Satiro. Piccola statuina in terracotta priva delle braccia e di una gamba*"⁹⁷. En el taller de Cavaceppi también había un vaciado del *Fauno*, como hemos visto anteriormente y como se indica en el libro de Pacetti. El precio por el que se podía adquirir: "*Fauno con Capretto, scudi 10*".

En los jardines de Peterhof, que se habían empezado a trazar para Pedro el Grande, entre 1714 y 1716, en San Petersburgo, se contempla un fauno realizado en bronce dorado, fechado en 1817. La decoración de estos jardines con estatuas continuó unos 150 años desde su inicio, y las muchas copias en plomo que ya estaban colocadas en el siglo XVIII fueron sustituidas, en el período que podemos situar en torno a 1800, por otras de mármol y de bronce dorado, por ello cabe pensar que el modelo del que fue vaciado el bronce estuviera ya en San Petersburgo con anterioridad, seguramente el citado en este mismo artículo fechado en 1719.

En 1871 se envía a Lisboa toda una serie de vaciados para su Academia. La documentación de la Academia de San Fernando así lo recoge y cita la "cuenta de los baciados de Estátuas antiguas y modernas torsos, bustos, cabezas y extremos, así como cajones, embales y portes á la estación del mediodía, para el envío á Lisboa, por cuenta del Ministerio de Fomento". En dicha cuenta el "Fauno del cabrito original en el Museo", se vendía por un precio de 125 pesetas⁹⁸.

En el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid se compró un vaciado del *Fauno* seguramente a la Academia de San Fernando, realizado por el formador Trilles en 1885. Tiene una altura de 1'35 metros y el estado de conservación es bueno.

Finalmente en la Granja de San Ildefonso se expone otro vaciado en escayola con el mismo tema, que se colocó en aquel lugar al trasladar el original al Museo del Prado, en 1839, con la colección que se había conservado allí desde su llegada a España tras la compra de esta por parte de los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio. El pedestal de madera dorada sobre el que apoya es el original con que vino de Italia, decorado con un relieve de mármol clásico descrito en el inventario de Odescalchi como "un bajorrelieve de tres palmos de largo por 1'10 de alto representando tres mujeres, un niño y un perro"⁹⁹. En realidad los personajes son dos mujeres y un hombre, y otro inventario de los Odescalchi lo describe como un "bajorrelieve de cuatro figuras, y un perro, aludiendo al taller de Esculapio, igualmente el bajorrelieve es antiguo y valioso"¹⁰⁰.

Hoy el original del *Fauno del cabrito* se expone en la Galería de esculturas del Museo del Prado. El pedestal original que vino de Italia en 1725 continúa en la que fue la colección de Felipe V e Isabel de Farnesio en el cuarto bajo del Palacio de San Ildefonso. Y los vaciados, réplicas y variantes tomados a lo largo de más de dos siglos, reproducen la imagen de una de las esculturas que más admiraron los artistas y estudiosos del arte durante el siglo XVIII.

NOTAS

1. CLARETTA, G., *La Regina Cristina di Svezia in Italia (1655-1689)*, Turín, 1892.
2. *Cristina di Svezia a Roma. 1955-1989. Mostra di documenti*, Roma. Biblioteca Apostolica Vaticana, 1989.
3. *Cristina. Regina di Svezia. Una personalità della cultura europea*, catálogo de la exposición, Estocolmo, 1966.
4. STRONG, E., *La Chiesa Nuova (Santa María in Vallicella)*, Roma, 1923, p. 43. "Aquí se encontraron algunos fragmentos de mármoles griegos y orientales: este descubrimiento hizo nacer la hipótesis que estarían aquí las *officinae marmorariae* donde se daba la última mano a los mármoles venidos de Oriente y Grecia, y destinados a la decoración de los monumentos imperiales de Campo Marzio. En efecto en las excavaciones realizadas para la construcción de la Iglesia salieron a la luz muchos *marmi nobilissimi* los cuales sirvieron para el revestimiento de la misma. Igualmente cuando se abrió la nueva calle a la derecha de la Iglesia se encontraron bastantes estatuas antiguas fragmentadas, otras sólo esbozadas, de las cuales una representa un Fauno, que fue restaurado por Ercole Ferrata, y después de pertenecer a la reina Cristina de Suecia, pasó a la colección real de Madrid, donde se encuentra ahora".
5. LANCIANI, R., *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma, 1913, vol.IV, p.68.
6. CORBO, A. M^a., "Apertura di una strada alla Chiesa Nuova nel 1673: ritrovamenti archeologici e polemiche", *Commentari*, 23 (1972) 181.
7. EULA, A. y M. C. SANTORELLI, I "Libri delle Case" di Roma. I catasti di Santa María in Vallicella. (secc XVI-XIX). Roma, 1991, p. 11. Para la apertura de la calle con ocasión del Jubileo, ya en 1634, Urbano VIII había promulgado un Breve en el que se aprobaban las demoliciones y expropiaciones necesarias.
8. BARBIERI, C., S. BARCHIESI y D. FERRARA, *Santa María in Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma, 1995, p. 43, menciona dos intervenciones, una en 1666 y otra en 1673-75 en la Iglesia que cualificaron la forma definitiva del exterior de la Chiesa Nuova en el lado derecho. Se trataba del inicio de las obras para el campanario, proyectado por Camillo Arcucci, y la apertura de la calle lateral junto a la Iglesia que determinó el levantamiento contemporáneo.
9. Archivio di Stato di Roma. (En lo sucesivo ASR) Archivio Cartari Febei, vol. 84, c.190 r. documento n^o 1: "1673 settembre 11. Intesi esser stati intimati ad evacuare, li pigionanti di alcune case, che dalla piazza della Chiesa Nuova riescono nel vicoletto alla parte destra di detta chiesa, volendosi far gettito, et aprire una spatiosa strada, che vada à riuscire alla speziaria del Corallo, e dicono sarà di spesa di circa trenta mila scudi, à spese di quel luogo pio".
10. ASR. Archivio della Congregazione, reg. 116, c.39 v.: "1675 maggio 25. E più in far portare il fragmenti ritrovati nella nostra fabrica di statue vecchie et altre antichità a casa del signor Hercole Ferrata scultore per venderle in più volte. scudi ____: 80".
11. CORBO, A. M^a., *op.cit.* pp. 181 y ss.
12. ASR. Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma, reg. 116, c.35 v.-36 v.
13. LUZON, J. M^a., "El Grupo de San Ildefonso: apuntes para su historia" en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, p. 214. Agradezco a José M^a Luzón Nogué el apoyo y la atención constantes durante la realización de este artículo así como las siempre precisas correcciones y observaciones.
14. BOYER, F., "Les antiques de Christine de Suède a Roma", *Revue Archéologique*, XXXV (1932) 266.
15. *Cristina. Regina di Svezia*, *op. cit.*, p. 12.
16. WALKER, S., "The sculpture gallery of Prince Livio Odescalchi" *Journal of the History of Collections*, 6, 2 (1994) 192
17. *Idem.*, p. 197
18. *Ibidem.*
19. *Idem.*, p. 207. Walker comenta el inventario de la colección Odescalchi, en cuanto al relieve del pedestal, está descrito en el Inventario de 1699, fol. 437v. en el que dice se debe tratar de una *Fragua de Vulcano* relieve de Monnot, sin confirmar que es antiguo.

20. *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, Roma, Florencia, 1880, vol. IV, p. 336.
21. RICHARDSON, J., *An Account of some statues Bas-reliefs, Drawings and pictures in Italy with Remarker*, Londres, 1722. p. 167.
22. WRIGHT, E., *Some observations made in Travelling through France, Italy. In the years 1720, 1721 and 1722*, Londres, 1730, vol I. p. 310. "A Faun with a young Goat on his back, admirable."
23. PONZ, A., *Viaje de España*, t. X, Madrid, 1972, pp. 119 y ss.
24. BARRON, E., *Museo Nacional de Pintura y Escultura. Catálogo de la Escultura*, Madrid, 1909, p. 10.
25. PONZ, A., *op. cit.*, p. 129.
26. SANCHO GASPAS, J. L., *La arquitectura de los Sitios Reales*, Madrid, 1995, p. 549.
27. LUZÓN, J. M., "Isabel de Farnesio y la Galería de Esculturas de San Ildefonso" en *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso: retrato y escena del Rey*, Madrid, 2000. Este tema está más ampliamente tratado en dicho artículo.
28. Publicado recientemente por RIAZA, M. y M. SIMAL, "La Statua è un prodigio dell'arte: Isabel de Farnesio y la colección de Cristina de Suecia en la Granja de San Ildefonso", *Reales Sitios*, 144 (2000). 56-67.
29. AJELLO, E., *Saggio del Primo Tomo il quale contiene la descrizione tutte le Divinità ed Eroi che adornano la celebre Real Galeria di San Ildefonso*. Recogido en el catálogo de Pintura y Escultura de BARRON, E., *op. cit.*, p. 44.
30. Archivo General de Palacio, caja 138-H^a.
31. HASKELL, F. y N. PENNY, *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*, Londres, 1981, p. 211.
32. Cipariso, hijo de Telefo, era un joven bellísimo por el que Apolo sentía un especial afecto. El muchacho mató accidentalmente un ciervo consagrado a las ninfas y que estaba encargado de custodiar. Apolo al verle llorar desesperadamente lo convirtió en ciprés, símbolo del llanto.
33. SOUCHAL, F., *French sculptors of the 17th and 18th centuries*, Londres, 1981, p. 282, n^o 23.
34. BARRON, E., *op. cit.*, p. 43.
35. *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo Americana*, Barcelona, 1924, tomo XXIII, p. 391.
36. BLANCO, A., "El Fauno del cabrito", *Archivo Español de Arqueología*, 36 (1951) 155.
37. HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, 1862, p. 67.
38. BLANCO, A., *op. cit.*, p. 156.
39. RICARD, R., *Marbres antiques du Musée du Prado a Madrid*, París, 1923, p. 47.
40. Ver nota número 27.
41. BARRON, E., *op. cit.*, p. 44.
42. LUNA, J. J., *Guía actualizada del Prado*, Madrid, 1989.
43. RICARD, R., *op. cit.*, p. 48.
44. SCHWEITZER, W., *Antiken in Ostpreussischem Privatbesitz*, La Haya, 1929.
45. Los sátiros a los que se refiere Klein se conservan en los Museos Vaticanos, en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles y en Villa Albani.
46. *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, Roma, Milán, 1989.
47. REINACH, S., *Répertoire de Reliefs Grecs et Romaines*, París, 1912, tomo II, p. 15.
48. BLANCO, A. y M. LORENTE, *Catálogo de la escultura*, Madrid: Museo del Prado, 1969, p. 24.
49. SOUCHAL, F., *op. cit.*, vol. II, pp. 375-376.
50. *Ibidem*.
51. MONTAIGLON, A.: *Correspondance des directeurs de l'Académie de France á Roma avec les surintendants des Bati-ments*, vol. I, pp. 162-163. La realización de estas copias del *Fauno* por parte de los pensionados franceses se puede encontrar en esta publicación de Montaignon de la correspondencia de los directores de la Academia de Francia.

52. Archives Nationales, París. 01 1460 126
53. MILLIN, A. L., *Descr. Tuileries*, París, 1798, pp. 116-117.
54. SOUCHAL, F., *op. cit.*, vol. I, p. 283.
55. GUIFFREY, J.: *Comptes des Bâtimens du Roi sous le règne de Louis XIV*, París, 1881-1901, vol. II, 628, 995, 1175, "Ilegando a sumar 2600 L", e Idem, III, 947.
56. Este modelo fue dibujado en Estocolmo, THC 2730; y en París, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Manuscrits., Fb. 25. En errata y addenda de esta escultura dice Souchal, "*Estim. 4300 L., 15 aug. 1692, Archives Nationales. Ot, 1964 4*".
57. SOUCHAL, F., *op. cit.*, vol. I, p. 130.
58. AVERY, C., "Soldani's small bronze statuettes after old masters sculptures in Florence" en *Kunst der Barock in der Toskana, Lunsthistorisches Institut in Florenz*, Munich, 1980, pp. 165-173.
59. HONOUR, H., "After the Antique: Some Italian Bronzes of the Eighteenth Century", *Apollo* (1963) 194.
60. *The Twilight of the Medici. Late Baroque Art in Florence*, Florencia, 1974, pp. 112-113.
61. LANZI, L., *La Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Florencia, 1982, p. 51.
62. MONTGOLFIER, 1968, n° 71.
63. HASKELL, F. y N. PENNY, *op. cit.*, p. 228, y BOURGEOIS, E., *Le Biscuit de Sèvres: Recueil des modèles de la manufacture de Sèvres au XVIIIe. Siècle*, París, 1909, p. 8, n° 292.
64. Idem, p. 34.
65. PERRIER, F. B., *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasse*, Roma y París, 1645.
66. CAVALLERIIS, *Antiquae Statuae Urbis Romae*, publicada por primera vez antes de 1561.
67. LAFRERI, A., *Speculum Romanae Magnificentiae*. No es un libro propiamente dicho. Hace alusión a la copia que hay en el Departamento de Estampas y Dibujos del Museo Británico de Londres.
68. MAFFEI, P. A., *Raccolta di statue antiche e moderne, data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi*, Roma, 1704, tav. CXXII
69. WALKER, S., *op. cit.*, p. 197.
70. NEVEROV, O., "Pamiatniki antichnogo iskusstva v Rossii Petrovskogo Vremeni" en G.N. KOMOLOVA (ed.), *Kultura i Iskusstvo Petroskogo Vremeni*, Leningrado, 1977, p. 46, a la copia ya no se le puede seguir la pista.
71. FRANCASTEL, P., *Girardon*, París, 1928, p. 83.
72. MONTAIGLON, A., *op. cit.*, vol. VIII. pp. 390 y ss.
73. Desde 1725 está en la Granja de San Ildefonso formando parte de la colección adquirida por Felipe V e Isabel de Farnesio al duque de Bracciano.
74. MONTAIGLON, A., *op. cit.*, vol. I, p. 318.
75. HASKELL, F. y N. PENNY, *op. cit.*, p. 228.
76. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ASF) 40- 1/2
77. *Los premios de la Academia. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1991, p. 51. Número de inventario del dibujo: 1502/P.
78. *Historia y Alegoría: Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1753-1808)*. Madrid. 1994. pág. 36. Número de inventario del dibujo: 1501/P.
79. "Inventario de las Obras de las Tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año. 1804": Escultura número 11.
80. Archivo Real Academia de la Historia 16- 43/1.
81. EHRLICH, W., *Goethes Wohnhaus am Frauenplan Weimar*, Weimar, 1978. p. 15.
82. GOETHE, J. W., *Italianische Reise*, Weimar, 1887-1896, XXXII, pp. 6-7.

83. SALERNO, L., L. SPEZZAFERRO, y M. TAFURI, *Via Giulia una utopia urbanistica del 500*, Roma, 1973, fig. 215.
84. EDWARDS, E., *Anecdotes of Painters who have resided or been born in England*, Londres, 1808, p. xvii, nº 21.
85. ASF 40-1/2.
86. ASR. *Trenta Notari Capitolini*, volumen 493, p. 479.
87. HASKELL, F. y N. PENNY, *op. cit.*, p. 228, y BARETTI, J., *A Guide through the Royal Academy*, Londres, 1781, p. 28.
88. Thomassin publicó un libro en 1695 de grabados hecho a partir de dibujos que había realizado él anteriormente.
89. HASKELL, F. y N. PENNY, *op. cit.*, p. 372.
90. HONOUR, H., "Bronze Statuettes by Giacomo and Giovanni Zoffoli", *Connoisseur*, (1961) 198-205. La lista fue publicada por primera vez por Honour con notas que identifican los originales e indican la ubicación de algunas de las copias. También en HASKELL, F. y N. PENNY, *op. cit.*, p. 372.
91. HONOUR, H., *op. cit.*, 1963, p. 194.
92. HASKELL, F. y N. PENNY, *op. cit.*, p. 372.
93. LUZÓN, J. M^a., *op. cit.*, Madrid, 2000, p. 217.
94. ASF 40- 1/2.
95. ASR. *Trenta Notari Capitolini, ufficio 34, dicembre 1799, f. 728 v, 203.*
96. *Libro Pacetti. Ms. Lanciani 5*, Roma, 1802, pp. 60 y 67.
97. *Catalogo collezione Gorga: Collezione Gorga, Raccolte archeologiche e artistiche*, Roma, 1948, p. 375.
98. ASF 40-1/2.
99. *Documenti inediti... op. cit.*, tomo I, p. 336.
100. COPPEL, R. hace todo un estudio de los pedestales en "Relieves que decoran los pedestales de las esculturas de la Reina Cristina de Suecia", *Archivo Español de Arte*, 279 (1997) 310-315. WALKER, S., *op. cit.*, nº 76.

22



Gregorio Carnicero

n° 590

Gregorio Carnicero, portada del libro de François Perier *Figures antiques enseignées à Rome*, ca. 1743.

EL ESCULTOR MANUEL ÁLVAREZ DE LA PEÑA

Luis Vasallo Toranzo

A las dos de la tarde de un día del mes de octubre de 1743 Juan Gómez Montero, aprendiz de ensamblaje del maestro Francisco Montero, vecino de Salamanca, mientras estaba en el portal de Alejandro Carnicero, escultor, "aparejando dos cuerpos de santos", fue preguntado por éste sobre la hora a la que entraban los aprendices y oficiales a trabajar por la tarde en el taller de Montero. El muchacho le respondió que por supuesto más temprano. En ese momento cruzó el umbral de la casa de Carnicero uno de sus aprendices llamado Manuel Álvarez. Carnicero, que estaba harto de las continuas pérdidas de tiempo de Álvarez, explotó y, "sobre si hera tarde o no, tubieron alguna alteraçión y voçes" que terminaron con el aprendiz de patitas en la calle. A los pocos minutos llegó a la casa otro discípulo de Carnicero llamado Francisco Benito, al que el maestro recibió con estas palabras: "escusa de quitarte la capa y marcha por donde se fue el otro"¹.

Muchos años antes, en 1575, se producía una situación totalmente diferente. Un aprendiz llamado Sebastián de Castillo abandonaba a su maestro, el entallador Adrián de Artabe, vecino de Castro Urdiales, porque lo mataba de hambre. Cuando llegó a su pueblo natal extremadamente flaco, Sebastián no podía contener las lágrimas al recordar la mala vida que le había dado su amo. Así lo describe uno de los testigos de Castillo: "benía flaco e maltratado, con el pelo largo de flaqueza". Y cuando la mujer de este testigo le dijo al chico: "tú, creo que te mueres de hambre", el dicho Sebastián del Castillo: "quando ella se lo dixera, llorara"².

Estas dos situaciones son buena muestra de tantos y tantos rompimientos de contrato acaecidos entre los maestros y sus discípulos en la enseñanza tradicional del arte durante la Edad Moderna. Mi intención es introducirme en esos procesos y analizar el tipo de

formación que se proporcionaba mediante el sistema de aprendizaje. Para ello utilizaré como hilo conductor el juicio habido en Salamanca entre Alejandro Carnicero y su discípulo Manuel Álvarez de la Peña, el escultor que con el tiempo llegará a ser director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando³.

Los despidos y abandonos de los aprendices debieron ser muy frecuentes, aunque lamentablemente muy pocos testimonios han llegado hasta nosotros. En primer lugar no todos los aprendices firmaban una carta contractual ante notario que los ligase legalmente a su maestro. Hay que recordar que, sobre todo en arquitectura, muchos de los discípulos eran familiares o conocidos de los maestros y no acudían ante el escribano; de forma natural se unían a la cuadrilla del maestro de cantería cuando sus padres o tutores lo consideraban conveniente. Por otro lado, como veremos luego, muchos maestros tenían a prueba a sus discípulos durante varios meses e incluso años sin hacerles contrato, y podían despedirlos sin temor de acabar ante el juez. Además han llegado hasta nosotros muy pocos pleitos por incumplimiento de contrato de aprendizaje. Normalmente eran procesos que se veían ante la justicia local y las partes no apelaban a la Chancillería o al Consejo Real, lo que ha motivado que la gran mayoría de las causas, que debieron de ser muchas, se hayan perdido; aunque las que se han conservado son suficientes para intentar una aproximación.

A pesar de que se han conservado una gran cantidad de contratos de aprendizaje de los oficios artísticos en nuestros archivos, sabemos muy poco acerca de cómo se enseñaba. Los documentos están llenos de fórmulas legales convencionales, que hacen hincapié sobre todo en la manutención y el tiempo del aprendizaje, pero casi nunca se indicaba cómo se iba a enseñar y generalmente se utilizaban fórmulas estereotipadas según las cuales el maestro se comprometía a enseñar el oficio, de forma que el aprendiz pudiera ganarse la vida tal y como lo hacían los demás oficiales. La única salvaguarda del muchacho era que al final del periodo de enseñanza dos oficiales nombrados por cada parte certificaban si el aprendiz había adquirido los conocimientos suficientes, y si no era así, el maestro se comprometía a pagarle el salario de un oficial hasta que los aprendiese⁴.

En ocasiones, algunos maestros se guardaban las espaldas ante una futura dejadez del aprendiz, e incluían cláusulas en las que se comprometían a enseñar el oficio al aprendiz "queriéndolo deprender". En el siglo XVIII Alejandro Carnicero en el contrato de Manuel Álvarez y José Francisco Fernández añadirá la apostilla siguiente: "esto en el caso de que dichos aprendices aian asistido puntualmente a la casa de dicho maestro y puesto espezial cuidado y estudio en aprender lo mismo que su maestro les enseñe y tomado sus consejos"⁵. Las precauciones de Carnicero estaban más que justificadas. Los discípulos habían entrado en su taller tres años antes de formalizar el contrato de aprendizaje ante el notario, y Carnicero había comenzado a sufrir reiteradas faltas de puntualidad por parte de sus pupilos.

Tampoco se especifican en las cartas de aprendizaje las labores que tenía que realizar el discípulo. Se supone que eran aquéllas relacionadas con el oficio, pero en realidad muchos maestros utilizaban a estos aprendices como criados baratos a los que no había que

pagar un jornal. De la misma manera, en estos acuerdos no se habla para nada de los malos tratos, tan frecuentes en la sociedad de la época entre amo y criado⁶. Únicamente se dice que el maestro debía tratar honestamente al mancebo, pero, en realidad los malos tratos eran corrientes en algunos maestros, sin que por ello la Justicia los condenase.

Sin embargo, lo que sí aparece claramente estipulado es la obligación por parte del discípulo de permanecer todo el tiempo convenido al servicio del maestro. Como luego veremos esta es la principal causa de los pleitos. Un aprendiz al cabo de dos o tres años de enseñanza era capaz de trabajar como oficial en otro taller distinto. La tentación era demasiado fuerte y muchos de ellos abandonaban al maestro para comenzar a cobrar un jornal como oficiales en el taller de otro profesional. En las escrituras de aprendizaje los maestros intentan asegurar estas situaciones obligando a los padres o tutores a devolver al aprendiz en un plazo determinado de tiempo, o si no a pagar el salario de un oficial que lo sustituyese.

En algunas casos se prevé la situación contraria, es decir, que el maestro no pueda despedir al aprendiz antes de cumplir el contrato. Por lo general es una cláusula poco utilizada, valga como ejemplo el compromiso adquirido por el pintor Diego Velázquez en 1620 de pagar 5.000 maravedíes si despedía a su pupilo Diego Melgar⁷. La excepcionalidad de este tipo de acuerdos facilitaría al maestro la expulsión del joven si no era de su confianza. De hecho, del conjunto de pleitos examinados sólo uno es fruto de la demanda de un aprendiz por haber sido despedido después de haber pagado cierto dinero y no haber aprendido el oficio. El acusado no fue otro que Alonso Berruguete⁸.

A veces se vislumbra un deseo por parte de los maestros de no realizar escritura ante notario en los primeros meses o años de la relación. Al menos en dos ocasiones, de entre los casos recogidos aquí, el maestro aceptó al discípulo sin legalizar la situación hasta varios años más tarde. Una de ellas se produjo entre el escultor renacentista Manuel Álvarez y su discípulo Medel de Ubago, a quien Álvarez conocía y no quiso cobrar. En este caso el joven estuvo en casa del entallador palentino durante dos años antes de acudir al notario⁹. En la otra el tiempo transcurrido entre la entrada del aprendiz en casa del artista y la firma del contrato es todavía más prolongado, nada menos que tres años. Me refiero a la relación entre Manuel Álvarez de la Peña y Francisco José Fernández con el escultor Alejandro Carnicero de Salamanca, quien los aceptó en 1738, aunque el contrato no se firmó hasta 1741. Según declaró Carnicero en el juicio, tardó tanto en formalizar el acuerdo, a pesar de que los jóvenes se lo pedían insistentemente, porque "mejor se conozería la aplicación dexada al arvitrio libre que a la coacción obligatoria"; pero seguramente hay que buscar una explicación más terrenal. Con esta circunstancia el artista quería tener las manos libres para prescindir de los discípulos cuando le pareciera conveniente, y al mismo tiempo asegurarse su fidelidad en los últimos años. Estas prácticas se documentan en toda España y en todas las épocas¹⁰. La explicación que se ha dado es que se trataba de un tiempo de prueba en que el maestro examinaba las actitudes y aptitudes del aprendiz, y éste verificaba su vocación o afición por el oficio.

Todo ello se comprueba punto por punto en las negociaciones que un platero burgalés tuvo con una familia de la villa de Belorado para contratar a un aprendiz. Mientras el

platero Matías de Ugarte estaba en la feria de Belorado del año 1628, le solicitó una entrevista José de Belorado para comentarle que tenía un hermano muy habilidoso que quería aprender su oficio. Quedaron al día siguiente para conocer a María de Vega, la madre del muchacho, con el fin de tratar con ella el concierto. Se vieron en su casa, "y después de aver comido trataron entre todos el dicho concierto". María ensalzó la pericia del chico y el maestro le propuso que "se lo ynbiase a su cassa, si gustaba la suso dicha, por tres o quatro messes, y que si al dicho su hixo [...] le parecía bien el dicho oficio de platero [...] y el dicho Matías de Ugarte se allaba bien con el suso dicho [...] arían concierto". José de Belorado preguntó al maestro cuánto tiempo solían servir los aprendices de platero, a lo que respondió Ugarte que cuatro años, aunque si parecía mucho podían ser tres, y que el precio habitual que se pagaba por la enseñanza eran cien ducados. Días después José de Belorado interrogó a Francisco de Mata, otro platero burgalés que había acudido a la feria, sobre si Ugarte enseñaría bien el oficio a su hermano, y éste le respondió "que si hera ansí que tenía tan buen ynjenio, hera mejor ponerlo en Madrid o en Valladolid". Finalmente llegaron a un acuerdo verbal por el que Ugarte se comprometía a tener en su casa a Antonio de Belorado durante cuatro años a cambio de enseñarle el oficio y de cien ducados¹¹.

Todo este proceso demuestra claramente cómo muchos de estos acuerdos se realizaban sin que ninguna de las partes tuviera referencias previas de la otra, por lo que no eran de extrañar futuros desengaños que desembocaban en la rotura del contrato.

En muchos de los casos, sobre todo cuando la edad del aprendiz era temprana o cuando la economía de la familia del mozo pasaba por una situación delicada, lo último que se tenía en cuenta era la vocación del muchacho. Es significativo el caso del aprendiz de Juan de Salcedo, quien deseaba "tomar modo de vivir y para ello enseñarse algún offiçio, y el que mejor le a parecido es el de bordador"¹². Sin embargo en otras ocasiones, aparece clara la preferencia del mozo por un oficio determinado, así ocurre cuando el curador del joven huérfano Esteban de Rueda lo asienta como aprendiz de escultura con Sebastián de Ucete "porque el dicho Esteban Conejo [de Rueda] está afiçionado al dicho ofiçio descultor y le quiere deprender".¹³

EL MAESTRO DESPIDE AL APRENDIZ

Ya he apuntado más arriba que se conservan pocos testimonios de despidos de aprendices. Seguramente porque la mayoría de los mismos estaban justificados y los tutores de los muchachos desistían de pedir cuentas al artista y, posiblemente también, porque para el maestro era un pésimo negocio deshacerse de un aprendiz, y procuraba hacer la vista gorda sobre comportamientos inadmisibles con tal de que continuase trabajando en su casa.

Los motivos por los que los maestros despedían a los aprendices son fundamentalmente tres: el robo, el escaso interés mostrado en aprender y el mal comportamiento o falta de respeto hacia el maestro.

Posiblemente fueran los hurtos las causas más comunes en las desavenencias de los maestros hacia sus pupilos. El ejemplo más conocido es el del aprendiz de pintura de Alon-

so Berruguete llamado Jerónimo de Santiago, pero no fue el único. Berruguete había expulsado antes a otro mancebo llamado Diego de Salamanca, al que recusa como testigo en el pleito por ser "grand enemigo del dicho Alonso Berruguete por rrazón de que lo hechó de su casa porque hera muy grand bellaco ladrón, e por eso quiere muy mal al dicho Alonso Berruguete"¹⁴.

El escultor de Paredes de Nava despidió dos veces a Jerónimo de Santiago. Tras la primera ocasión tuvo que volver a admitirlo por las súplicas que le hicieron amigos comunes, de Berruguete y del padre del muchacho, el boticario Íñigo de Santiago, que estaba muy bien relacionado con algunos escribanos de la Chancillería. Tras el segundo despido el boticario le puso pleito por no haber enseñado a su hijo el oficio de pintor y haber cobrado once ducados. Berruguete se defendió con la mejor defensa y acusó al aprendiz de haberle hurtado un plato y un jarrón de plata, unos dibujos, algunos pigmentos del obrador y dinero de otros criados.

Lo cierto es que las respuestas de los testigos no tienen desperdicio y nos describen una casa, la de Berruguete, repleta de criados, aprendices y oficiales, donde la picaresca estaba a la orden del día. Es conocida la escena en que Francisco Giralte se asocia con el aprendiz cleptómano para abrir con un alfiler la cerradura de la despensa de Berruguete¹⁵. En otra ocasión una criada de Berruguete pilló in fraganti a Jerónimo de Santiago llevándose una gallina debajo de la capa. Los hurtos en casa de Berruguete continuaron: "una noche de las fiestas de Navidad que ahora pasó [se refiere a la Navidad de 1534], en la noche, Francisco de Dueñas, criado del dicho Berruguete, avía dexado el sayo encima de un aparador en la dicha sala e para se olgar, e otro día de mañana le oyó desir que le faltaban dos rreales y otras blancas de la faltriquera del dicho sayo [...] E de ay a pocos días también oyó desir a Francisco Giralte, criado del dicho Alonso Berruguete, que le havían hurtado uno o dos reales de la bolsa".

En algunas ocasiones los artistas se protegían contra estos robos menudos y especificaban en el contrato la posibilidad de cobrárselos al aprendiz. Es el caso de la cláusula que el mismo Diego Velázquez impuso en 1620 al padre de su discípulo Diego Melgar: "y las cosas que os hiziere de menos de buestra casa o hazienda me oblige de os pagar e restituir por mi persona e vienes según que el derecho manda"¹⁶. Con todo, en circunstancias especiales los maestros no tenían más remedio que acudir a la justicia. En 1616 el pintor navarro Francisco Martínez de Nájera demandó a uno de sus discípulos cuando constató que había huído a Valencia sin terminar el contrato y llevándose consigo ropas y otras cosas¹⁷.

Por supuesto fueron los plateros los maestros más expuestos a sufrir hurtos por parte de los discípulos, hasta el punto de que las ordenanzas de los plateros pamploneses de 1587 "prohibían comprar oro, plata, piedras u otras cosas de los aprendices sin antes avisar al amo o padre con el fin de comprobar su origen". La desconfianza llegó hasta el extremo de ser necesarias cartas de recomendación redactadas ante notario en que se alababa la fidelidad del criado, como "salvoconducto" necesario para encontrar un nuevo taller donde trabajar¹⁸.

La obsesión por los hurtos llevaba a cometer acusaciones infundadas, como la que sufrió Antonio de Belorado de su maestro Ugarte en 1630. La mujer del platero acusó a su pupilo de haber sustraído una taza de plata, y éste, inocente como era, ya que la pieza apareció más tarde en un arca de la señora, abandonó la casa del maestro y se refugió en una posada donde se mostraba muy dolido y avergonzado. De hecho, doce días después marchó a Bilbao sin decir nada a su familia para entrar a trabajar como oficial en casa de otro platero¹⁹.

Otro motivo esgrimido por el maestro para despedir a los aprendices era su escaso interés por aprender el oficio. Ya he dicho que a veces los maestros añadían la fórmula "queriéndolo deprender" para asegurarse una excusa si el discípulo demostraba poco provechamiento. En alguna ocasión Diego Valentín Díaz, desconfiando de la capacidad del discípulo, introdujo una cláusula que le eximía de futuras responsabilidades si su aprendiz Antonio de Santander no dominaba el oficio al final del contrato: "pero si [...] no saliera hábil en dicho oficio de pintor [...] por su omisión y poca maña y cuidado no ha de ser culpa del dicho Diego Díaz"²⁰.

Los maestros, además de exigir un esfuerzo personal al pupilo, podían poner como condición la existencia de condiciones innatas en el aprendiz. En un interesante documento de mediados del siglo XVI publicado por Jesús María Parrado se distinguen los aprendizajes de ensamblador y entallador, considerando al primero más mecánico y por tanto más fácil de aprender que el segundo: "para que le enseñéis el dicho vuestro oficio de ensamblador y dibujo y traza del, y si quisiere el dicho aprendiz aplicarse a la talla y oficio de entallador, asimismo seáis obligado, queriéndolo el dicho aprendiz y teniendo él inteligencia y habilidad para ello, de le enseñar el dicho oficio de entallador, y seáis obligado a le descubrir el secreto y maneras de los dichos dos oficios"²¹. Más explícito y moderno se muestra Alejandro Carnicero casi dos siglos después al firmar el contrato con Manuel Rivas en Valladolid. Allí Carnicero expuso claramente que el aprendizaje de la escultura no sólo precisaba de una actitud positiva por parte del alumno, sino, sobre todo, de unas aptitudes que facilitarían la enseñanza: "poniendo el dicho aprendiz de su parte los medios eficaces para deprenderle, siendo capaz para ello, pues en semejante arte, por ser liberal y aprender de ingenio, [...] adelantan más unos que otros"²².

La falta de aplicación será el motivo esgrimido por Alejandro Carnicero para expulsar de su obrador a dos de sus discípulos, José Francisco Fernández y Manuel Álvarez. El primero de ellos cometía numerosas faltas de asistencia porque se iba con su padre a pescar y cazar. Un día de septiembre de 1743 José Francisco Fernández llegó al obrador a las diez de la mañana como acostumbraba, Carnicero no aguantó más y le dijo:

Hombre ¿a qué ora bienes o qué orden tienes de asistir para aprehender? Si así as de asistir y hirte a pescar o cazar ¿para qué me andas engañando diziendo quieres aprehender a escultor? Para eso más te valdría hirte a pescar y cazar". Oyda esta justa y celosa reprehensión por el sobredicho prosiguió en el obrador hasta medio día, y haviéndose hido a comer no bolbió, y

a el declarante [Carnicero] le dixo un hijo suio que no bolbería más porque había recoxido y llevado sus cosas²³.

Manuel Álvarez, que también se retrasaba, siguió al mes siguiente los mismos pasos de su compañero. Álvarez entraba en el obrador siempre tarde, a las nueve o diez por la mañana y a las tres por la tarde²⁴, lo que derivó, como vimos al principio de este artículo, en la expulsión de la casa del maestro.

Manuel Álvarez, además de llegar tarde al obrador, murmuraba contra su maestro y escandalizaba al resto de los criados. Alejandro Carnicero lo sabrá por su hijo Gregorio que trabajaba en el taller:

Que el referido Manuel andaba diziendo que si le apretaba se havía de hir, y haviéndole buelto a prebenir el día nuebe de octtubre biniese más tremprano, tampoco fue a la cura. Y por lo mismo, y enfadado del poco respecto y caso que hacía dicho Manuel, y porque andaba diciendo se había de marchar como su hijo se lo volbió a repetir a el declarante, es cierto, prorrumpió en estas o semejantes palabras: "Qué rrazón tienes Manuel para andar diziendo tte as de hir porque te mando asistas no faltándote ttiempo para algunas diversiones, ynquietando a tus condiszípulos" A [lo] que rrespondió muy furioso se havía de hir. Y es cierto que el declarante le dijo: "pues si tte has de hir por tu gusto, bette por el mío", y al salir de la puertta le repitió lo mismo delante de un ofizial y sus condiscípulos, "vete que ya ajustaremos esas quenttas²⁵.

Pero los discípulos no se limitaban sólo a esto, debía ser moneda corriente eludir el trabajo pretextando una enfermedad o simplemente zafarse de alguna obligación concreta escondiéndose del maestro. Esto último le reprocha Berruguete a su aprendiz Jerónimo de Santiago, al que en una ocasión le estuvieron llamando para encargarle algo "e él estava escondido en un establo e no avía querido salir"²⁶.

En 1539 Juan Moreno, aprendiz de carpintería con Francisco García, vecino de Madrid, disculpó su trabajo en el taller debido a una dolencia en los ojos. El carpintero, harto de los malos usos del discípulo, le reprendió y se negó a darle de comer hasta que no trabajase. En el pleito que tuvo lugar poco después, el carpintero argumentará que no estaba malo de los ojos porque no acudió nunca a boticario, doctor o barbero alguno, sino que mostró a los testigos "una legaña que dis que tenía en el ojo, que ni era dolencia ni le escusaba de trabajar"²⁷.

Este mismo mancebo cometía graves faltas de disciplina, hasta el punto de que el maestro llegó a decir: "pareçe él el amo e yo el moço". Después de dos abandonos del taller el maestro lo denunció, y al constatar el aprendiz y sus tutores que tenían perdido el pleito, intentaron llegar a un arreglo, pero el carpintero aceptó readmitirlo con una serie de obligaciones concretas tocantes a la disciplina:

Ansy mismo con que me sea obediente como criado e como aprendiz, e que no se demuestre contra mi porque le mando lo justo e lo que cumple [...]

Ansy mismo con que no se vaya de mi casa a labrar a otro cabo sin mi mandado, porque muchas vezes se va ocho días e más e menos sin mi liçençia a labrar a donde quiere, e se tomará el dinero e no me lo da, e dize que adelante me servirá otros tantos días. E mientras el está fuera ando yo a buscar quien me ayude. E pareçe él el amo e yo el moço segund la osadía (que) tiene a cada cosa de las que quiere hazer.

Además de todo lo anterior, el carpintero madrileño se quejaba de un altercado que sucedió la noche que lo expulsó del taller por fingirse malo. Ese día, al caer la tarde, salió el maestro con otro criado suyo llamado Marcos a arreglar una chimenea de un escribano. Nada más salir del taller, apareció el aprendiz indisciplinado que estaba escondido "detrás de mi casa a un rincón, armado, e me esperaba a que saliese de mi casa de noche [...] e salido [vino] a mi a hablarme muy deshonestamente como que quería reñir conmigo, de manera que me convino a mi tomar piedras para me defender". El altercado no pasó a mayores y se limitó a un cruce de insultos, pero es testimonio elocuente del atrevimiento de algunos aprendices que ya habían sobrepasado la adolescencia, con los que el maestro no podía utilizar los castigos corporales.

La causa más señalada de las deserciones de los aprendices era la esperanza de comenzar a ganar dinero como oficiales; algo que ocurría transcurridos los primeros años de formación, cuando el joven se sentía suficientemente hábil para trabajar a jornal en casa de otro artista. Los malos tratos son también otro de los principales motivos que movía a los pupilos a alejarse de sus maestros; y por último hay que reseñar la escasa preocupación del maestro en enseñar el oficio, factor que va unido en ocasiones a la acusación de sevicia, sobre todo cuando el maestro utilizaba al aprendiz en tareas que no tenían nada que ver con el oficio.

En el primer proyecto de ordenanzas generales para Castilla elaborado por el Consejo Real en 1495 se establecía que "los dichos moços sean obligados de servir a sus amos bien e legalmente todo el tiempo que con ellos fueren puestos, e non sean osados de se absentar ni se osen pasar con otras personas ningunas"²⁸.

Cuando el aprendiz se fugaba del taller la reacción inicial del maestro era la presentación de una demanda. Ésta solía tardar unos meses, hasta que el querellante comprobaba que no había voluntad por parte del padre o tutor de devolvérselo, o hasta que constataba que había sido contratado por otro artista y cobraba un sueldo. Entonces el maestro se daba cuenta de que había sido engañado y de que, tanto el discípulo como el nuevo amo, salían beneficiados de sus desvelos y pérdidas de los primeros años de aprendizaje. Tras la acusación, la justicia local actuaba con rapidez, y si el aprendiz o su tutor no presentaban las alegaciones oportunas para iniciar el pleito, el pupilo podía acabar encarcelado o ejecutados

en sus bienes los fiadores²⁹. A este respecto conviene recordar la desagradable situación vivida en Sevilla entre Martínez Montañés y su discípulo Alonso de Albarrán. Tras la fuga del mozo, mediado el contrato, Montañés lo hizo encarcelar, y sólo aceptará perdonarle para que pudiera salir de la cárcel a cambio de doscientos ducados y con la condición de no volver a Sevilla "agora ni por todos los días de mi vida, lo cual se hace a fin y efecto de que yo no pueda usar el dicho arte en esta ciudad ni en sus arrabales, pública ni secretamente, por no daros enojo ni hazeros perjuicio en el dicho vuestro arte"³⁰.

Es conocida la afirmación de Berruguete en la que dice que los primeros años del aprendizaje son gravosos para el maestro, mientras que los últimos son los más provechosos, y "que vale tanto el año postrero de tres tanto como los dos primeros y aún más"³¹. El mismo razonamiento hacen todos los maestros que a lo largo de la Edad Moderna se sienten estafados por dicha actitud. Alejandro Carnicero, por ejemplo, pondrá pleito a Manuel Álvarez y a Francisco José Fernández cuando se entere de que estaban trabajando a jornal en casa de Luis González, maestro tallista salmantino.

Pero no es sólo Carnicero, el ensamblador vallisoletano Gaspar Fernández puso una demanda a principios del siglo XVII a Juan de Carrión, porque tras permanecer con él tres años de los cinco y medio comprometidos, se fue a Madrid al tiempo que la corte. Allí se asentó con el maestro ebanista Sebastián de la Peñalosa para aprender dicho oficio, pero en 1609 volvió a Valladolid para entrar a trabajar a jornal con un entallador que tenía taller en la calle del Almirante. El primer maestro pretenderá que vuelva a trabajar a su casa durante los dos años y medio que faltaban para cumplir el contrato, o que le pagase seis reales diarios, "los que podría ganar con las obras que el suso dicho yziera estando en su servicio por tenerle ya enseñado y ser ofizial y aber pasado en ello mucho trabajo". La defensa del aprendiz se orientará a demostrar que el oficio de ebanista es diferente al de entallador y que, por tanto, Carrión ya no ejercía el oficio del primer maestro sino el del segundo. Los testigos presentados por Carrión afirman la diferencia entre los dos oficios. En concreto un ensamblador madrileño llamado Salvador Rodríguez asegurará que el oficio de ebanista es muy diferente del de entallador, "porque el oficio de ebanista es arte y el oficio de entallador es oficio de hacer sillas y bufetes". Sin embargo el maestro vallisoletano alegará que ambas artes eran idénticas y tenían los mismos fines: "que el oficio de ensamblador y ebanista son todo uno y [...] que Hernández labra igual el ébano que el nogal, y es uno de los mejores artífices de esta ciudad". La sentencia será favorable al maestro, y se obligó a Carrión a terminar de servir a Gaspar Hernández los dos años y medio o a pagarle tres reales diarios³².

Los abandonos del taller durante los primeros meses por incapacidad o para asentarse con un maestro de otro oficio debían ser corrientes e incluso admitidos por la sociedad, que comprendía el cambio de parecer en edades tan tempranas. En 1571 el padre del aprendiz Cristóbal de Gabadi conseguía del escultor Pedro de Arbuló la siguiente cláusula: "conque si en el primer año de esta escritura se fuere, que no sea obligado a le pagar cosa alguna"³³. A mediados del siglo XVII el platero navarro Miguel de Pabola acepta cancelar una

escritura de aprendizaje "porque hallan que el dicho aprendiz es muy tierno de edad respecto de no tener más que catorce años y no puede continuar"³⁴. En algunas ocasiones estos abandonos tempranos eran taxativamente prohibidos en el asiento y así en el ya citado contrato entre Diego Velázquez y Diego Melgar se añadió la siguiente cláusula: "me obligo a quel dicho mi hijo no se apartará de todo lo contenido en esta escritura aunque diga y alegue que quiere deprender otro oficio, porque durante el dicho tiempo no lo a de poder hacer". En ocasiones excepcionales, como pudieran ser los tiempos de guerra y por mandato real, se admitían las deserciones sin licencia del maestro para "hir contra moros assi por mandado del rey nuestro señor"³⁵.

Sin embargo nunca se admitían las fugas gratuitas o, como ya hemos indicado, las que se ponían en práctica para trabajar en casa de otro maestro del mismo oficio. En esos casos, aunque el aprendiz se fuese al cabo de unos pocos meses y no estuviese capacitado para realizar trabajos especializados, el maestro se mostraba inflexible y pretendía siempre cobrar del curador del joven el sueldo de un oficial durante el plazo del tiempo estipulado en el asiento. En 1596 un procurador de causas de la Chancillería de Valladolid que había fiado a un joven en su contrato de aprendizaje, se quejaba de lo injusto de hacerle pagar un oficial que sustituyese al aprendiz que había abandonado al maestro después de un año. El abogado alegaba que el contrato "era nulo por engañoso, ya que obligarse, en caso que el [aprendiz] se ausentase de casa de su maestro, a pagar un oficial que sirviese y aprovechase en el dicho oficio al maestro, en lugar de un aprendiz que no sabía cosa alguna del oficio, que no podrá aprovechar en él a su maestro sino estorbarle y ocuparle en yrle enseñando el dicho oficio" era abusivo. De hecho se le condenó no a pagar el sueldo de un oficial sino a devolver al joven con su maestro³⁶. Se conserva alguna carta de aprendizaje donde se auguraba este problema. En concreto se trata del asiento entre el platero vallisoletano Damián Payo y el joven Diego Pérez, quienes se concertaron por siete años, acordando una indemnización diferente si se marchaba durante los cuatro primeros años o si lo hacía en los tres últimos:

E me obligo e obligo al dicho mi hijo que no se yrá de vuestra casa [...] durante los dichos siete años [so] pena que pierda lo servido e os torne a servir de principio. E me obligo que yo os lo he de traer y devolver para que os sirva el dicho tiempo donde quiera que estuviere, que si fuere dentro de los quatro primeros años, os pagaré por cada un año doce ducados cada un año, e si fuere pasado los dichos tres años, os pagaré por cada un año de todos quantos faltare a veinticuatro ducados³⁷.

A pesar de que en los contratos de aprendizaje se incluían cláusulas en las que se estipulaba que el maestro trataría "honestamente" al discípulo o que le haría "el tratamiento que es razón", lo cierto es que son muchas las quejas por malos tratos. En una sociedad donde se ponía en práctica el refrán que dice "la letra con sangre entra", y donde los aprendices eran considerados como criados, no eran extraños los abusos de poder sobre los mancebos.

En la Pamplona de 1638 un bordador alegaba no haber maltratado a su aprendiz, porque "darle dos pescoçones ni dos puntillaços es mal trato [...] porque este castigo es muy ordinario, y que se deve para ajustar las açiones de los aprendices y obligalles a que aprendan y sirvan con cuidado"³⁸. Lo peor es que los tribunales, especialmente los de primera instancia, solían dar la razón al amo.

Cuando Alejandro Carnicero denunció a Manuel Álvarez y a Francisco José Fernández por haber abandonado su taller antes de terminar el contrato, éstos se defendieron diciendo que él los había echado de su casa con malas palabras. A lo que Carnicero, a través de su procurador, les respondió que al maestro le debe ser permitido usar cierto grado de coacción con sus discípulos, para que, al menos por temor, se sientan obligados a aprender:

A quien le son permitidas frateras correcciones, si no de azotes por la edad, a lo menos de otros modos consuetos entre maestros y discípulos para la enseñanza [...] Porque el moderado rigor en el maestro es tan preciso para los discípulos como el arte. Y aquel castellano proloquio: "la letra con sangre entra" no se dijo sin énfasis misterioso, esto es la profizienz se adquiere con el temor del error en la censura del maestro; a quien si la vergüenza se pierde por los discípulos está de más la enseñanza. Conque si tal los corrigió como padre, como maestro y maior, hizo su dever³⁹.

Sin embargo Carnicero no siempre actuó así. En 1738 se obligó a enseñar el oficio a Manuel Rivas⁴⁰, hijo del homónimo ensamblador vallisoletano, pero al año el padre tuvo que ir a Salamanca a recoger a su hijo por los malos tratamientos que le hacía⁴¹.

Son abundantes las acusaciones de malos tratos, pero la justicia es muy renuente a la hora de condenar al violento. Entre el puñado de causas revisadas sólo hay dos, una de ellas tras apelar en dos ocasiones, en que se acepta el delito de malos tratos y se absuelve al aprendiz de volver con el maestro⁴².

Algunos casos de malos tratos eran tan graves que la vida del criado corría serio peligro. En 1614 Juan de Ibarra se asentó como aprendiz de Juan de Astete, entallador y vecino de Salinas en Álava. El aprendiz sólo pudo permanecer en casa del maestro dos años, ya que tras recibir una grave cuchillada en la cabeza por no traer todo el dinero de una cama que su amo le mandó vender en La Rioja, lo abandonó⁴³. Algo similar le ocurrió a mediados del siglo XVI a Pedro de Isasaga, vecino de la villa de Segura en Guipúzcoa, quien tuvo que huir de su maestro, el cantero trasmerano Diego Muñoz, estante en Valladolid y vecino de San Miguel de Aras, porque le había seguido con un puñal sacado "para le herir con él"⁴⁴.

A fines del XVI quedó claramente demostrada la sevicia del entallador de Nájera Miguel de Ureta. Éste contrató en 1588 a Simón de Garay, vecino de Zornoza, quien tras dos años abandonó al maestro por los malos tratos de que era objeto. En las probanzas el aprendiz logró que varios antiguos discípulos de Ureta declarasen contra él. Uno de ellos llamado Esteban Sáez, oficial entallador, vecino de Nájera, testifica lo siguiente:

Sabe que el dicho Miguel de Ureta a sydo y es tan rreçio e tiene tan notable cólera que sin ocaasión, o con muy ligera causa, a castigado con tan notable açeso a sus aprendizes que çinco aprendizes que este testigo le ha conoçido se le an ydo syn le poder sufrir, porque muchas vezes les da de manera que quedavan en peligro de bida, lo qual save este testigo por lo aver bisto muchas vezes, espeçialmente con este testigo que fue su aprendiz⁴⁵.

Pero sin llegar a tales extremos los aprendices se quejan sobre todo de hambre y de que eran utilizados en tareas que nada tenían que ver con el oficio que querían aprender. Ya se comentó al inicio de este artículo el hambre que le hizo pasar el entallador de Castro Urdiales Adrián de Artabe a su aprendiz Sebastián de Castillo. En las declaraciones de los testigos se demuestra que Artabe sólo le daba de comer dos o tres "panecicos" diarios de cuatro maravedíes cada uno, y además le quitaba el poco dinero que su madre le mandaba para sustentarse⁴⁶. Los maestros podían también regatear la ropa que estaban obligados a entregar a sus pupilos. En 1561 Juan de Miñano se evadió del taller del pintor navarro Diego de Araoz "porque no le quería pagar su soldada para ayuda de bestirse, porque lo traya desnudo y, porque si se lo pedía, le solía amenazar que lo aría echar en la cárcel y le daba muy mala vida"⁴⁷.

El límite entre aprendiz y criado era muy permeable. La sociedad admitía que el maestro pudiese utilizar a su aprendiz como un criado más, siempre y cuando le enseñase al mismo tiempo el oficio. En la mayoría de los contratos se utilizan fórmulas amplias en las que el aprendiz aceptaba realizar labores tocantes al oficio y todo "lo demás que lícito y onesto fuere"⁴⁸. A veces, en el propio contrato de aprendizaje se estipulaban claramente las obligaciones domésticas del mozo. Es lo que ocurre en el asiento firmado en 1578 entre Juan de Villafranca, ensamblador vecino de Medina del Campo, y Juan Flores, mozo de quince años:

E vos a de servir en el dicho tiempo en el dicho vuestro ofizio [de ensamblaje] de todo lo nezesario, e más vos a de servir en vuestra casa e fuera della de traer vino, azeite, barrer la casa e traer un cántaro de agua, llevar los paños al río e traer pan, e carne, e fruta e hazer todo lo más que semejantes aprendizes suelen hazer, e vos servirá fiel e diligentemente⁴⁹.

La preocupación por concretar las obligaciones serviles del aprendiz se comprueba en la carta de aprendizaje firmada a mediados del siglo XVII por los pintores vallisoletanos Diego Valentín Díaz y Lucas de Caniego. En la escritura se puso al principio una cláusula muy restrictiva que en la práctica negaba la realización de tareas domésticas por Antonio de Caniego, el aprendiz: "no le ha depoder mandar cosa alguna de lo que fuere necesario dentro de la dicha casa sino es sólomente asistiendo a lo tocante al dicho su arte". Pero esta disposición se cambió al final del documento para añadir una más general que obligaba al

mancebo a "hacer todo aquello que se le mandare que fuere lícito". Sin embargo, Lucas de Caniego no debió de quedar conforme con la redacción final y a los pocos días se formalizó otra escritura en que se especificaba que "Diego Díaz se obliga que no le ha de poder mandar que barra, ni friegue, ni saque agua ni la traiga excepto para el obrador donde ha de trabajar, como sea algún recado que es cosa lícita"⁵⁰.

En el siglo XVIII se documenta alguna carta donde se eximió expresamente al aprendiz de realizar trabajos serviles en casa del maestro: "a de ser excluido el dicho mi hijo de servir al dicho maestro en su casa y familia, en aquellas cosas que fuera de las tocantes al arte suelen y acostumbran servir los otros aprendices"⁵¹.

Pero estos ejemplos son la excepción, generalmente la carta de aprendizaje no especificaba las obligaciones domésticas del aprendiz, y los maestros se aprovechaban de ello y utilizaban a los muchachos como simples criados baratos a los que no había que pagar un sueldo. Así ocurrió entre los ya citados Juan de Astete y Juan de Ibarra. Ibarra fue utilizado para todo menos para el oficio de arquitecto y ensamblador. El amo era tratante de sal, que vendía en Vitoria, La Rioja y Miranda de Ebro. De La Rioja traía vino que vendía en Salinas y Vitoria, y además tenía el abasto de las carnicerías de Salinas. Por tanto, el aprendiz era en realidad un mozo de mulas que estaba siempre de viaje y al cuidado de las caballerías⁵². Algo similar ocurrió con la relación de Miguel de Ureta, ensamblador de Nájera, y su aprendiz Simón de Garay. En este caso, además de los malos tratos que sufría el discípulo, el artista estaba escaso de encargos y utilizaba al aprendiz en el campo y en cuidar animales⁵³. La relación se fue deteriorando poco a poco y estalló cuando se produjo un accidente laboral mientras el discípulo desempeñaba esas actividades domésticas. En 1590 Simón abandonaba a su amo tras recibir una cox de un caballo al que muchacho no quería dar de comer y "la parte contraria por fuerza le hiço dar de comer. Y en entrando, el dicho caballo dio al dicho Simón una cox en la frente, que por haver sido la herida tan grande, demás de haver quedado tan feo, tiene poca salud". A pesar de que en el juicio el curador del aprendiz pretende cobrar una indemnización del maestro por los daños producidos, la Chancillería actuará una vez más de forma salomónica y absolverá a ambas partes, al aprendiz de volver con el maestro y al maestro de indemnizar al aprendiz⁵⁴.

Sólo en una ocasión el representante del menor se atreverá a demandar al maestro por haberlo utilizado en labores ajenas al oficio y haber descuidado su formación. Se trata del boticario Íñigo de Santiago, bien relacionado con los escribanos de la Chancillería, que demandará a Alonso Berruguete por utilizar a su hijo en la obra de la casa del escultor y no haberle enseñado el oficio de pintor a pesar de haberle pagado once ducados.

Esta situación plantea otros interrogantes. ¿Qué se enseñaba en los aprendizajes? ¿Qué métodos se utilizaban? ¿Qué horario se imponía a los aprendices? ¿Eran válidos todos los maestros para enseñar?

LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES POR EL SISTEMA DE "APRENDIZAJE"

Los contratos de aprendizaje apenas incluyen cláusulas referentes a la enseñanza de los diferentes oficios. En algunas ocasiones pueden reseñarse conocimientos concretos que el discípulo estaba interesado en aprender, pero casi nunca un programa completo de enseñanza. Algo así se especifica en 1579 en el contrato que firmaron el entallador palentino Juan Ortiz Fernández con un discípulo llamado Juan Navarro. Ortiz se comprometía a enseñar el oficio de ensamblador y en concreto a instruirle sobre "las cinco órdenes de arquitectura, las cuales ha de entender bien, y más le ha de enseñar la obra de una custodia y retablo que lo sepa hacer"⁵⁵.

Lo que sí aparece siempre en las cartas de aprendizaje es la obligación por parte del maestro de no ocultar nada al discípulo "sin le encubrir cosa alguna", disposición que denota una visión artesanal y técnica, más de recetarios que propiamente artística de la enseñanza. Únicamente en algunos contratos de arquitectura, que analizaremos luego, se expresan ciertas condiciones que nos dan algunas pistas sobre lo que se enseñaba.

Hay que distinguir forzosamente entre los aprendices internos, es decir los que vivían con el maestro y eran considerados como criados sin un horario determinado, y los aprendices externos que vivían en casa de sus padres y acudían al obrador a adquirir un oficio. Para tener una visión más cercana a la realidad del tiempo empleado en el taller del maestro por estos jóvenes, debemos fiarnos de los contratos de estos últimos. María Antonia Fernández del Hoyo ha dado a conocer una carta de aprendizaje firmada en Valladolid en 1644, donde se estipulaba la jornada de un aprendiz externo de Diego Valentín Díaz. Según el documento, Antonio de Caniego se obligaba a asistir al taller del pintor "en invierno desde las siete de la mañana hasta las doce del día que se vaya a comer [...] y volviendo a la una hasta las ocho de la noche, y en verano desde las seis de la mañana hasta las Aves Marías [las doce de la mañana]"⁵⁶. El horario de trabajo, como vemos, era muy exigente y dejaba pocas oportunidades a los jóvenes para estudiar. Por este motivo los aprendices externos de Alejandro Carnicero decidirán incumplir el horario establecido y llegar al obrador a las nueve o diez de la mañana y a las tres de la tarde⁵⁷.

Puede ser de utilidad comparar el horario de estos aprendices externos y el de los oficiales, y comprobar cómo los aprendices soportaban una jornada de trabajo más dilatada. Los oficiales del taller se comprometían a trabajar "de sol a sol", con una parada a mediodía para comer. En algunos casos se especificaba la no obligación de trabajar por la noche y en los días de fiesta, señal de que era usual, en épocas de mayor volumen de trabajo, permanecer en el taller tras el anochecer. En el contrato entre el oficial de escultura Domingo de Neira y Esteban de Rueda firmado en Toro en 1621, el oficial le obligó a asistir al obrador de "la mañana a la noche [...] conque en tiempo de invierno no e de velar ni tenga obligación, si no es que de mi voluntad lo quiera acer. Conque los días de fiestas y domingos no me a de pagar salarios algunos, si no es de los días que yo travaxare"⁵⁸.

La permanencia en el taller durante doce horas diarias no significaba que el joven aprendiz realizara durante ese tiempo tareas imprescindibles para su formación. Sin contar

los primeros años de aprendizaje donde el mancebo se dedicaría "a barrer, fregar y ir caminos a rrecados del dicho su maestro, y en otras cosas en que los aprendices suelen servir los primeros años"⁵⁹, los mancebos eran empleados durante los últimos años como cualquier otro oficial, dedicados a las obras del maestro. Por tanto, el tiempo destinado al estudio debían sacarlo fuera de horas, generalmente por las noches y durante los días de fiesta⁶⁰. Es lo que se acordaba en 1623 entre el portugués Pedro Silvio y el maestro de pintura vallisoletano Marcelo Martínez. El luso no tenía obligación de velar en invierno y podía aprovechar esas horas para "estudiar para mí aprovechamiento [...] Y es declaración que el aceite que gastare en velar y estudiar las noches del invierno ha de ser por mi cuenta"⁶¹. Algo similar se estipuló cuando el carpintero Francisco García, vecino de Madrid, acordó recibir a su discípulo Juan Moreno después de que éste le hubiera abandonado por primera vez:

Con tal condición que todos los días de domingo e fiestas sea obligado el dicho Juan Moreno a estar dos oras cada día en casa del dicho Francisco García después de comer, para que le muestre las cosas tocantes al dicho mi oficio. Con que yo, el dicho Francisco García, le dee lo que sea neçesario para se lo mostrar y quel lo aprenda, que se entiende de la herramienta e madera neçesaria.

Pero esta obligación de estudiar fuera del horario de trabajo se endurece cuando el maestro está dispuesto a readmitirlo después de una segunda deserción:

Ansí mesmo que me sirva bien, e de noche en yvierno vele asta las diez o las honze como es uso de aprendizes porque [...] el deprehenderá y ansy aprovechará

Ansí mesmo con que todos los días de fiesta después de comer se ponga a estudiar y deprehender cosas del ofiçio como estaba obligado en el contrato⁶².

El aprovechamiento de los días de fiesta por los aprendices para avanzar en su formación lo constatamos también en la Pamplona de 1570 y para el oficio de bordador: "durante los dichos dos años el dicho Santos Sarmiento [...] en los días de fiesta le aya de dexar al dicho Hernando, su moço, a hazer debuxos y exercicios del dicho oficio"⁶³ Una cláusula similar se puede leer en Valladolid referida al oficio de pintura: en 1639 el pintor Blas de Cervera se obligó a dar a su oficial Luis Rodríguez de la Cueva "todas las colores que hubiere menester [...] y se entiende que las dichas colores que le ha de dar ha de ser los días de fiesta y para ayuda a su aprovechamiento"⁶⁴.

La utilización de los aprendices durante los últimos años del contrato como si fueran oficiales, sin preocuparse por su formación, es denunciada por Manuel Álvarez y Francisco José Fernández en el pleito que movieron contra Alejandro Carnicero. Según ellos su

maestro no les dejaba tiempo para el estudio, sino que los obligaba a trabajar en el taller en la preparación de las maderas o en la terminación de algunas figuras de carácter decorativo, sin enseñarles a dibujar, ni a modelar ni a rebajar las imágenes. Esa será, según los mozos, la causa de que lleguen tarde al obrador de Carnicero, pues aprovechaban a dibujar en sus casas para adelantar.

La apelación del arquitecto Francisco Álvarez, padre de Manuel Álvarez, es muy esclarecedora y denota una sensibilidad ilustrada⁶⁵:

Siendo la obligación de estos [los maestros] el poner todo su cuidado en la enseñanza de su discípulo para de este modo lograr su perfección, se encuentra que, oponiéndose a ella y menospreziándola, sólo miraría a que del trabajo del dicho discípulo le naziese utilidad, llevándole por esta razón a todas horas a sus talleres, a donde le ayudase y serviese de fin a labrar las figuras que dicho su maestro [...] le dava ya preparadas, sin dejarle el necesario tiempo para el dibujo, tan útil a dicho discípulo como prenzipio precisamente necesario para lograr ser práctico perfecto.

La queja más común de los discípulos respecto a la enseñanza impartida por sus maestros es que éstos les ocultaban ciertos conocimientos fundamentales. Tal acusación parece más un lugar común antes que una realidad demostrable mediante testigos, puesto que ninguna prueba concreta esas omisiones. El procurador de Manuel Álvarez y de José Francisco Fernández dice que Carnicero "no les dejaba estar presentes cuando dibujaba y trabajaba, ocultándose de ellos cauttelosamente". Sin embargo, como en tantas otras ocasiones, dicha acusación no se pudo demostrar y el tribunal no la tuvo en cuenta.

Más original es otra imputación realizada por los dos aprendices salmantinos contra Alejandro Carnicero, quienes le achacaban una escasa capacidad docente. Ambos habían comenzado su aprendizaje en casa de Simón Gabilán Tomé y se vieron obligados, tras la marcha de éste a León en 1737, a asentarse con Carnicero, que en 1738 llegó a la ciudad del Tormes desde Valladolid⁶⁶. Por tanto, no era difícil para ellos argumentar ante la justicia que su segundo maestro era peor formador que el primero; de hecho, Francisco José Fernández llegará a declarar que todo lo que sabe lo aprendió en casa de Simón Gabilán.

En uno de sus alegatos, el procurador de los aprendices intenta demostrar la escasa capacidad de Carnicero, basándose en dos hechos irrefutables según él: que no cobraba nada a los muchachos por enseñarles, lo que demostraba falta de interés, y que en todos los años que llevaba en el oficio nunca había sacado un buen oficial que pudiera instalarse por su cuenta:

Y porque aunque en su casa han entrado a estudiar su ofizio muchos, hasta oy ningún discípulo ni ofizial a sacado que le acreditten de ser oportuno maestro de esculttor para enseñar y comunicar su arte a otros, pues sólo

quiere disfrutarlos y no dirigirlos, sin observar que este género de contrato y importa utilidad de ambas partes.

Carnicero culpó de ello a los discípulos que había tenido hasta entonces y justificó no cobrar a los aprendices por "no ser codicioso y moverle sólo el lucimiento de sacar buenos ofiziales. Y si esto no logró, imputese o a la rudeza, opuesta a todo arte liberal, o a la distracción, o a la falta de emplear la fantasía y sentidos sierbos de las potencias, que todo ha de concurrir en el que quiere aprovechar"⁶⁷.

Como dice su procurador, no es posible que tan insigne maestro no sea capaz de enseñar aquello que tan bien ejerce:

Con la acreditada perfecta ciencia con que todos le gradúan a mi parte, sin que en muchas leguas se encuentre semexante. Pues ¿no sería dolor que quien llegó por su especulativa, estudiosa, continua y bien luzida a la gloria de mirar nuestro embeleso en sus obras prácticas, careciese de método en el magisterio? ¿Que fuese tan rara e inaudita su propensión, que en lo demostrativo sólo se quedase su idea, sus pensamientos, su composición preambula de la práctica sin poder encontrar medio a comunicarlo a sus discípulos? No admite duda. Luego, que no haya logrado su laboriosa aplicación un retrato suyo hasta ahora, no es argumento de imperfección para sí sino es de imperfección de parte de discípulos.

Pero, ¿qué se enseñaba en los talleres? La pregunta es compleja y, por supuesto, no tiene una contestación única. "Cada maestrillo tiene su librillo", es decir, cada uno aplicaría un método según su capacidad y la de sus discípulos. Sin embargo, a la luz de algunas cartas de aprendizaje aparecidas en estos últimos años —referidas fundamentalmente a la enseñanza de la cantería— y merced a los datos proporcionados por los pleitos que se analizan en este artículo, se pueden avanzar una serie de conclusiones parciales que, al menos, se basan en testimonios documentales y no sólo en lo que el sentido común nos dicta.

Del análisis de las cartas de aprendizaje de cantería extraídas de los archivos de protocolos se puede concluir que la enseñanza del oficio se dividía en dos formas diferenciadas. Por un lado la enseñanza básica, es decir la del aprendiz que al final de su etapa de formación es capaz de labrar y colocar la piedra⁶⁸, y por otro una enseñanza superior, en la que se supera el estadio manual o práctico y se adentra en conocimientos teóricos que le permitiesen poder proyectar sobre el papel una obra.

El primero sería el cantero que aprende el oficio al pie de la obra, y el que formaba parte de las cuadrillas de maestros vizcaínos, guipuzcoanos o trasmeranos que recorrían Castilla de marzo a noviembre. La mayoría de ellos no hacían contrato de aprendizaje, porque como ya se dijo al principio, muchos eran familia o vecinos de los maestros de obras que los contrataban y no necesitaban formalizar el asiento ante un notario. Sin

embargo otros, que se comprometían en las ciudades castellanas y no en sus lugares de origen, necesitaban legalizar el acuerdo. Aunque normalmente se especificaba sólo que se iba a enseñar el oficio de cantería, en algunas ocasiones se pueden leer contratos como este de 1541 celebrado en Toro: "Que yo el dicho Juan de Obregón tomo por aprendiz a vos el dicho Gonzalo Gutiérrez, para que os tenga de enseñar el oficio de cantería, que sepa labrar e asentar según costumbre de oficiales"⁶⁹.

Este sería, por tanto, un primer estadio en el proceso de enseñanza, estadio que muchos pupilos no sobrepasaban nunca y entraban a engrosar la legión de obreros y canteros que trabajaban con los diferentes maestros. A este respecto vale la pena traer a colación las cuentas de las grandes obras que se hacían en España a jornal en las primeras décadas del siglo XVI, donde se distinguía claramente el salario de los obreros o peones que hacían cal o movían "la rueda" para subir la piedra, del que cobraban los oficiales que labraban la piedra y la asentaban. Esta misma especialización se puede leer en los contratos de algunas obras de cantería de la época, donde se diferencian "los asentadores e canteros para labrar la dicha piedra, e obreros que fueren menester para la dicha cantería"⁷⁰.

Pero había maestros y aprendices que daban un paso más y se comprometían a tratar aspectos teóricos que se adentraban en la aritmética, la geometría y el dibujo. Esos aprendices eran capaces, una vez terminada su formación, de realizar monteas, es decir, determinar la forma de los bloques que componen las estructuras arquitectónicas, y sacar plantillas a tamaño natural con el fin de cortarlos luego convenientemente; y en ocasiones de plantear un edificio entero.

Lógicamente no habría una división drástica entre los canteros que cortaban, labraban y asentaban la piedra y los que eran capaces de hacer una montea. Seguramente muchos de ellos sabían trazar en un papel los arcos y bóvedas más comunes, así como descomponerlos en dovelas y fijar las medidas y formas de cada una de sus caras. Sin embargo, el hecho de que en algunos contratos de aprendizaje se especifique la obligación de enseñar una serie de monteas a los aprendices hace dudar de que todos los canteros y asentadores supieran trazarlas.

Son conocidas una serie de cartas de aprendizaje donde se recoge la enseñanza de algunas monteas. Fernando Marías trató este problema hace unos años, yo sigo sus pasos y añado alguna noticia novedosa⁷¹. La más sencilla de todas ellas sería la realizada en Cuenca en 1553 entre el maestro Juan de la Hoceja y su aprendiz Pedro de Villanueva, según la cual el primero se comprometía a enseñarle a "moldurar y tres monteas de capillas: escarçana y panel y medio punto"⁷². Es decir, se planteaba una instrucción mixta en la que el mozo aprendía a labrar la piedra para realizar todo tipo de molduras, y además se formaba en la traza y despiece de las dovelas de las bóvedas más sencillas.

Un programa educativo semejante se constata en la ciudad de Toro en 1543, aunque aquí parece que se da un paso más, ya que no se limita el aprendizaje a tres bóvedas. El cantero Francisco Velázquez se compromete a enseñar el oficio de cantería a Bernardo de la Torre, hijo del difunto Diego Cantero, con las siguientes condiciones:

En fin del dicho tiempo le sacaré ofizial del dicho ofizio, e le bezaré las cosas siguientes: Primeramente que sepa labrar una piedra y escodarla, e labrar qualesquier molduras que sean necesarias. Ansy mismo que sepa hazer e trazar un arco paynel o de otra qualquier arte que sea. E asy mismo que sepa hazer una capilla de qualquier arte e manera que sea. E ansy mismo que sepa hazer una puerta o ventana desquyna. E asy mismo que sepa hazer todo lo demás de cantería perteneçiente al dicho ofiçio⁷³.

En el caso toresano el aprendiz ha hilado más fino, seguramente porque el joven era hijo de cantero y conocía el oficio. En todo caso, la enseñanza es idéntica a la del ejemplo conque se, si acaso más amplia. El pupilo tenía que conocer la labra de la piedra, la utilización de la escoda y las diferentes molduras ornamentales. Igualmente tenía que aprender a hacer todo tipo de arcos y de bóvedas, se entiende que los más usados, lo que presupone la enseñanza de las reglas de la estereotomía y de la montea. Por último, se hace referencia a un arco concreto, el arco en esquina, que seguramente se especifica por no ser de los comúnmente enseñados.

Un programa similar, más avanzado ya que se enseñan doce monteas diferentes, es el que propone a mediados del siglo XVII el maestro jienense Juan de Aranda a su discípulo Eufrasio López. Entre otras cosas se comprometía a enseñarle "doçe traças de montea, las siete dellas a boluntad del susodicho y las cino a boluntad mía"⁷⁴. Se trata en realidad de una enseñanza similar a las anteriormente descritas, aunque aquí se amplía el número de bóvedas que el maestro debía enseñar al discípulo.

Pero existe un contrato que va mucho más allá y que supone un completo programa de aprendizaje tanto práctico como teórico. Me refiero al que en 1568 firman el maestro Francisco de Goycoa y el aprendiz Bartolomé de Anchía. Aunque el documento ha sido transcrito en varias ocasiones, no me resisto a reproducirlo aquí debido a su relevancia:

Le enseñaré el dicho arte de arquitectura de fabricación de obras de cantería e todo lo a ello tocante, y anexo y dependiente como es el dicho arte y conviene para él: la arismética teórica y plática, e jumetría y contraher diferentes trazas de edificios en bolumes pequeños cortando en yeso y en otras cosas, enseñándole los bayveles y cortes de piedras para cerrar toda qualquier buelta así de capillas romanas como de obra francesa, y pechinas y capialçados, de tal manera quel dicho Bartolomé de Anchía sepa dar quenta y razón de el porqué así se devan guardar los tales cortes de las dichas bueltas e cada una dellas. E ansí mismo le a de enseñar el debuxo necesario para adornar toda qualquier traza de templos y le a de enseñar las plantas, y distribuciones y los reconocimientos necesarios a la dicha arte, ansí para casas de morada como para templos⁷⁵.

Estas condiciones son, como ha dicho Marías, un completo programa de enseñanza que proporciona paso a paso una formación razonada, en aras de alcanzar la facultad de proyectar.

Por un lado existe una enseñanza práctica que se centra en el corte de la piedra, realizado mediante la utilización del baivel, es decir una falsa escuadra que presentaba uno de sus brazos convexos de la que se servían los canteros para dar a las dovelas la curvatura del intrados de las bóvedas⁷⁶. Igualmente se enseñaba al discípulo las monteas y despieces de todo tipo de bóvedas, tanto renacentistas como góticas, así como pechinas (en realidad trompas según la terminología de Alonso de Vandelvira) y capialzados (es decir, arcos abocinados utilizados como dinteles)⁷⁷. También se impartían los conocimientos necesarios para realizar maquetas (“contrahacer”) en yeso y otros materiales, posiblemente madera, de los volúmenes de aquellas partes de mayor dificultad proyectual de un edificio.

Pero por otro, existe al mismo tiempo una enseñanza teórica que supera todo lo que hasta el momento se había estipulado en los contratos de aprendizaje españoles. El cantero tenía que transmitir conocimientos de aritmética, geometría y dibujo, algo que parece extraído directamente del tratado de Vitruvio⁷⁸. Los conocimientos teóricos incluían también la explicación de un repertorio de plantas de edificios civiles y religiosos, a imagen y semejanza de lo que los tratadistas italianos del Quinientos solían hacer en sus escritos al incluir un gran número de plantas y alzados. Todo ello tenía que ser suficiente para que el aprendiz pudiese trazar plantas diversas, según los tipos de edificios, con sus adornos correspondientes, realizar las maquetas pertinentes con las que controlar la volumetría de la obra y, por último, construirlas él mismo.

Pero este aprendiz no se conforma sólo con esto, que ya es mucho, sino que consigue del maestro el compromiso de impartir esa enseñanza de modo razonado, de tal manera que el discípulo entendiese claramente por qué se usaban determinados cortes y vueltas de arcos, y fuera capaz, en último extremo, de explicar y justificar su uso. Se produce así un salto respecto de lo que debía ser norma común en la enseñanza de la cantería durante el siglo XVI: el conocimiento mecánico de una serie de cortes y monteas, sin ninguna reflexión previa. En este sentido son muy significativas unas palabras del manuscrito de Simón García: “Todos le miden [un edificio] y acen sus pies y mensura, dándoles sus tamaños y gruesos y anchos y altos, aunque si les preguntasen porqué razón lo hacen, no lo dirán. Aquí se prueba lo que él [Vitruvio] dice en el capítulo primero, que a menester fábrica y racionación, y que el que alcanzare la una sola es como el que alcanza la sombra de una cosa y no la cosa”⁷⁹.

Este ejemplo conquense es una excepción dentro de la infinidad de contratos de aprendizaje que guardan los archivos de protocolos, seguramente porque el padre del aprendiz era también, como en el caso toresano, maestro de cantería y, por tanto, se preocupó de darle a su hijo la mejor formación posible.

No ha habido tanta suerte en las cartas de aprendizaje de otros oficios artísticos. Nada similar se encuentra en los contratos de pintura o de escultura, seguramente porque

no existía el grado de especialización alcanzado en la arquitectura, y estaba claro qué se quería decir cuando un maestro se comprometía a instruir a un discípulo.

Muy poco se sabe sobre los métodos utilizados por los pintores para enseñar el oficio. Hay que tener en cuenta, además, que en el siglo XVII principian las academias en ciudades como Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla, las cuales, tomando ejemplo de las instituciones homónimas italianas, tenían un método de enseñanza totalmente diferente al del taller del maestro⁸⁰.

En las cartas de aprendizaje se utilizan normalmente expresiones generales del tipo “a de enseñar [...] el dicho arte ansí de pintar, dorar, dibuxar y estofar en todas las cosas anexas y pertenecientes al dicho arte”⁸¹. En algunas ocasiones se añade algo novedoso que da alguna pista más, como en el caso de la escritura firmada en Palencia en 1570 por el pintor Luis de Villoldo y Hernando Estébanez, donde el pintor se comprometía a “ponerle a pintar, y dorar, y estofar [...] y darle debuxo en que se exercite”⁸².

En el pleito entre Berruguete y el boticario Íñigo de Santiago por el aprendizaje frustrado de su hijo Jerónimo encontramos nuevos datos sobre la docencia del dibujo y el uso de los colores en los obradores de los pintores.

Parece que las primeras enseñanzas versaban sobre el dibujo, en cuya práctica pasaban bastantes horas los discípulos sobre muestras de los propios maestros. En el caso de Berruguete, algunos testigos comentan cómo el maestro prestaba algunos dibujos suyos a sus pupilos para que los copiasen y se familiarizasen con su estilo⁸³. Algunos de ellos fueron sustraídos por el aprendiz cleptómano y encontrados luego en una arqueta. En el siglo XVII se verifican las mismas prácticas, lo que dificulta a veces distinguir entre los dibujos de maestros y discípulos⁸⁴.

El artista controlaba esas prácticas y, si no estaban bien ejecutadas, las corregía e instruía sobre su técnica: “que el dicho Berruguete, estando en el obrador, sy él vía algunos debuxos e no estavan bien hechos, los enmendava al dicho Jerónimo de Santiago como a los otros oficiales de su casa del dicho Berruguete, para que ellos aprendiesen”⁸⁵.

Al mismo tiempo que los discípulos practicaban el dibujo, eran instruidos en el uso de los colores. Debido al alto precio de los pigmentos, los maestros sólo permitían a sus aprendices emplear colores cuando sus conocimientos sobre el oficio eran profundos y estaban bien sustentados. En concreto, un criado de Berruguete llamado Pablo Ortiz declara que un día oyó decir a Jerónimo de Santiago que “por saber bien el dicho oficio, que el dicho Berruguete le avía puesto en los colores, e ansy mismo [...] le vio haser en el dicho tiempo una tablilla de colores”. El significado de la expresión “tablilla de colores” no está claro, pero bien pudiera referirse a prácticas realizadas por los aprendices a modo de gamas de colores con el fin de acostumbrarse a su uso o, en todo caso, a pequeños cuadros realizados sobre tablas finas para comenzar a practicar con pigmentos. Con todo, el aprendiz no debía ser muy hábil en el oficio, ya que el maestro se queja de que en muchas ocasiones estropeaba muchos de los materiales que le entregaba, y obligaba a Berruguete a repetir el trabajo.



Gregorio Carnicero, *Laocoonte*, ca. 1743.
 Gregorio Carnicero, *Фауно*, ca. 1743.



Las informaciones sobre la instrucción de la escultura son más explícitas, sobre todo gracias al pleito entre Alejandro Carnicero y sus discípulos salmantinos donde, como prueba, se llegan a presentar ante el tribunal varios dibujos realizados por Manuel Álvarez y Gregorio Carnicero, el hijo primogénito del escultor.

Como ya dijimos arriba, el pleito entre Manuel Álvarez y Francisco José Fernández con Alejandro Carnicero, lo movió éste último al constatar que los discípulos, que habían abandonado el taller antes de lo prescrito en el contrato, estaban trabajando para un maestro tallista salmantino cobrando un jornal. La defensa de los aprendices se basará en la escasa calidad de Carnicero como educador y en la utilización de los aprendices como si fueran oficiales, sin preocuparse de su formación.

Las quejas de los aprendices las resume muy bien Manuel Álvarez en su declaración. Según el joven, Carnicero le obligaba a ir al taller a trabajar en sus obras y le impedía adelantar en su formación, "y estudiar, y dibuxar, pues perdía el [tiempo] que para esto tenía señalado, pues el desbatar no es substancia ni da luz alguna para el adelantamiento, y es consttante que sin dibujar ni figurar en varro, ningún aprehendiz puede salir perfecto oficial". En otra ocasión un testigo dirá que Manuel Álvarez y su compañero eran utilizados por Carnicero en la realización de figuras decorativas: "hacían por sí serafines y niños que



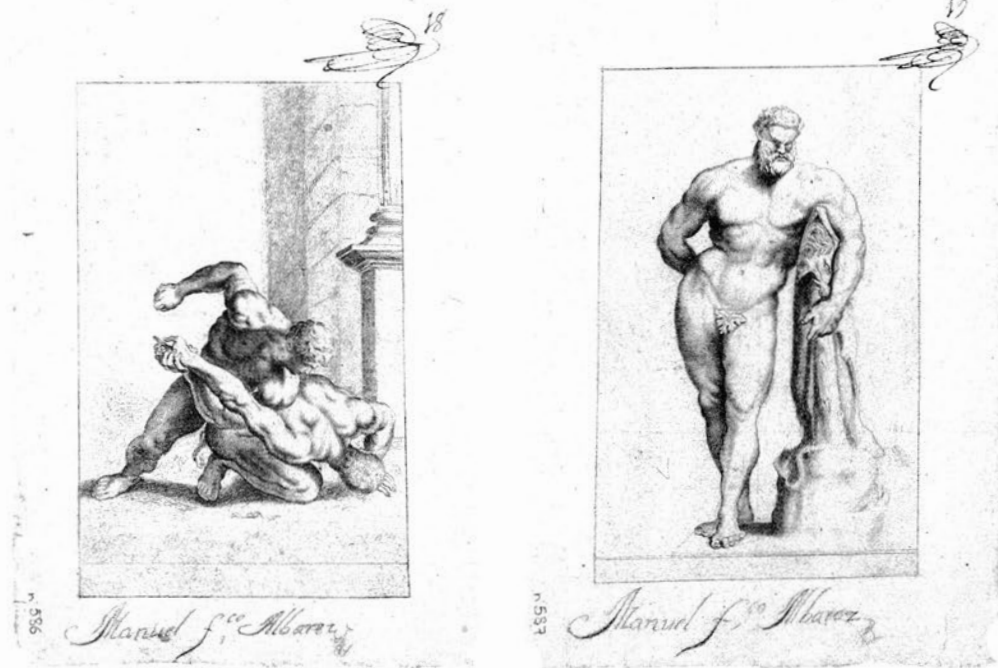
Gregorio Carnicero, *Joven caído*, ca. 1743.

golpeba primero su maestro y después se los entregaba a los discípulos referidos para que los concluesen”⁸⁶.

Los dos aprendices declaran que habían aprendido a dibujar y modelar en casa de Simón Gabilán Tomé, y que Carnicero no se había preocupado de instruirles en dichas habilidades ni había facilitado su práctica. Carnicero en su defensa hará un encendido elogio del dibujo como principio de todas las artes:

Se aprehende en dibujar, especular y más dibujar, con la senttencia de Apeles de “no aya día sin línea”, porque todos [los autores] enseñan que la parte más principal y esencial es el dibujo, o por mejor decir es el dibujo el arte misma, porque no se hace de otra suerte que dibujando, sea con carbones, zinceles, pinceles o gubias.

Carnicero hace suya una rancia doctrina manierista italiana que hacía del dibujo la base y fundamento de todas las artes, aderezada con el neoplatonismo de Federico Zuccaro, que distinguía un dibujo interno o especulación creativa y otro externo. La asimilación de las teorías de Zuccaro se produjo rápidamente en España por motivos obvios, y pronto se redactaron tratados según sus enseñanzas. Uno de ellos, los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, es seguido casi al pie de la letra por Carnicero para testificar en el pleito⁸⁷. La misma doctrina se desprende de las palabras del procurador de los aprendices: “Y porque la idea es la causa ejemplar que influye en la cosa ideada, o imagen u otra figura que



Manuel Álvarez, *Escena de lucha*, ca. 1743.

Manuel Álvarez, *Hércules Farnesio*, ca. 1743.

se hace, es constante que impidiendo y no enseñando [...] lo primero que es la causa [niega] el aprovechamiento de los hijos de mis partes”.

Carnicero, para probar su testimonio y demostrar que sus discípulos sabían dibujar, presenta ante el tribunal varios dibujos recogidos en el obrador: tres de Manuel Álvarez y cuatro de su hijo Gregorio Carnicero. Todos ellos son “academias”, en concreto copias de estampas que representan estatuas antiguas o grupos donde se estudia el desnudo, el movimiento, la composición de las masas y sobre todo los volúmenes a base de sombras; pruebas todas ellas del incipiente gusto neoclásico de Carnicero que se vislumbra en algunas de sus últimas obras⁸⁸.

Existe una gran diferencia entre los dos aprendices en favor de Manuel Álvarez, algo que intentará aprovechar Carnicero en el juicio. Según su procurador, este hecho demuestra que a Carnicero le importaba mucho la formación de sus discípulos, hasta el punto de que era su hijo Gregorio el que realizaba las labores serviles del obrador, con tal de que el resto de los discípulos pudiera adelantar en la enseñanza de la escultura. Los dibujos son copias de estampas, algunas de ellas incluidas en el libro de François Perier titulado *Figures Antiques dessinés à Rome*⁸⁹. En concreto, se trata de la portada del libro de Perier, *Laocoonte, Faune, y Joven caído*⁹⁰. Su estilo es dubitativo, falto de fuerza y confianza, impropio de un aprendiz que contaba en 1743 diecinueve años. En sus dibujos predomina la línea sobre la sombra, y el resultado son unas



Manuel Álvarez, *Venus y Adonis*, c. 1743.

figuras empequeñecidas, sin fuerza, donde destaca el detalle menudo sobre el resultado general de la imagen o la composición. Esta imperfección técnica no impidió que en el año 1753, con veintinueve años de edad, se hubiese ya independizado y trabajase por su cuenta, quizá en el taller que dejó su padre en Salamanca cuando se trasladó a Madrid donde murió en 1756⁹¹.

Manuel Álvarez, por el contrario, es mucho más diestro. Como dice Carnicero por boca de su procurador, que condimenta sus razonamientos con el engolado lenguaje procesal, las muestras que se presentan ante el tribunal firmadas por Álvarez son:

Copias o modelos [donde se] verá su perspicacia, la alma que ya daba a lo que ocurría de su encargo, la perfección de figuras, sombras, fisognomía y demás integrales partes de esta arte; todo lo qual es argumento de la enseñanza, del tiempo que no se les negaba, de los originales que no se les escondían y de los consejos y avisos del maestro, tan sin pasión ni ladeo a unos que a otros, como dictan estas quatro muestras, copias iguales, que el hijo de mi parte hizo y firmó, y aún el perito conozerá se abentajó el aprehendiz extraño porque el hijo no apretó más en la profiziencia.

En efecto, los tres dibujos de Manuel Álvarez, tanto los *Lutteurs* como *Hércules Farnesio* y *Venus y Adonis*⁹², denotan un dibujante diestro y familiarizado con el carboncillo, material que permitía el uso abundante de sombras para modelar las figuras en detrimento de las líneas, como corresponde a un escultor en ciernes. Sus figuras tienen vida interior, "alma", como dice Carnicero, y al contrario que el hijo del escultor, su técnica no busca representar con detalle los rostros o perfiles de las figuras sino el conjunto, resolviendo con maestría los problemas inherentes al desnudo y al movimiento.

Mejor dibujante aún que Álvarez debía ser su compañero José Francisco Fernández, del que sin embargo no se aportó ninguna academia suya a la causa. En su declaración dirá que los dibujos presentados son muestra de lo que cualquier discípulo podría hacer después de dos años de aprendizaje y no de ocho como llevaba él aprendiendo el oficio, demostración palpable de lo poco que habían avanzado Álvarez y él mismo en los últimos tiempos. Lo mismo objetará Álvarez que, aunque reconoce los tres dibujos como propios, dice que "qualesquiera aprehendiz hace lo mismo a los dos años, con que no es mucho los hiziese el testigo cuando estuvo tres años antes en casa de otro maestro llamado Simón Gabilán, que oy se halla en León".

Según el método para aprender a dibujar de Leonardo da Vinci, lo que realizaban los jóvenes salmantinos era el primer paso: "copiar obra de un buen maestro que las haya dibujado del natural". Posteriormente Leonardo aconsejaba, y las academias del siglo XVII habían puesto en práctica, pasar a dibujar formas plásticas, es decir modelos de barro, para posteriormente copiar del natural. Carnicero se había quedado en el primer estadio y seguramente de eso se quejaban los aprendices⁹³.

Tras el dibujo, la siguiente operación imprescindible para el escultor era el modelado del barro; aprender a modelar las figuras o los grupos de figuras, para familiarizarse con las tres dimensiones, las visiones múltiples de la obra y el volumen de las figuras. Según los discípulos Carnicero no se preocupó nunca de estos ejercicios y todos sus conocimientos los habían adquirido en casa de Simón Gabilán Tomé.

No parece que los aprendices de escultura aprendiesen a ensamblar madera para preparar las figuras, por lo menos estas operaciones no aparecen nunca reseñadas en las cartas de aprendizaje de escultura. Era éste un cometido reservado a los ensambladores y a ellos acudían los escultores, quienes los contrataban a menudo como oficiales para aparejar las figuras y realizar los retablos que ajustaban con el cliente. Si al escultor no le era rentable tener en nómina a un ensamblador podía encargar a un taller de ensamblaje el aparejado de las figuras; así al menos habría que interpretar la presencia de Juan Gómez Montero, aprendiz de ensamblaje del maestro Francisco Montero, en casa de Alejandro Carnicero para "aparejar dos cuerpos de santos".

De lo que sí se encargaban los aprendices era de desbastar esos bloques. Pero antes del desbastado existía una operación previa que era el "rebotado", es decir igualar los bloques ensamblados con el fin de dejar el madero más o menos uniforme y preparado para desbastar. El término es muy utilizado en Aragón durante el siglo XVI, así por ejemplo Gaspar de Pereda se obligaba en 1534 a "rebotar y limpiar el año postrero [...] todas las ymagines que vos maestre Damián Forment me mandareis hazer"⁹⁴.

El "desbastado" parece ser una de las labores básicas de los aprendices en el taller de los escultores. Seguramente ante los dibujos proporcionados por el maestro, o más propiamente con los modelos de cera y barro a la vista, los aprendices más expertos se encargaban de golpear con las azuelas o con las gubias más anchas los bloques ensamblados. En 1515, Joan Salas, mozo de dieciocho años, se comprometía a aprender el oficio de escul-

tor durante tres años con Damián Forment, con la condición de que "en los tres meses postreros de todo el dicho tiempo me hayades de demostrar a devastar y márgines tan solamente"⁹⁵. La capacidad del discípulo para desbastar no se limitaba a los últimos meses del contrato, sino que en muchas ocasiones alcanzaba periodos más largos; valga de ejemplo la cláusula que el escultor Gabriel Joli impone a su aprendiz Juan Noguera en la Zaragoza de 1533: "los tres años primeros de los dichos cinco años limpiar y los dos postreros años sbastar y limpiar lo que yo fiziere"⁹⁶. Esto es ratificado por los dos mozos salmantinos quienes se quejan en sus declaraciones, y otros testigos presentados por ellos lo confirman, de que el maestro los utilizaba para "desbastar y terminar" las figuras, sin que Carnicero les dejase "rebajar" las imágenes.

Es decir, en el taller de Carnicero se seguía un método específico. Un ensamblador unía diferentes piezas lógicas para componer un bloque. Luego los aprendices lo "rebotaban y desbastaban" de acuerdo con las disposiciones del maestro. Posteriormente éste y sus oficiales "rebajaban y golpeaban" las figuras, esto es, las tallaban; y por último los aprendices las "limpiaban o terminaban", o sea, eliminaban ciertas imperfecciones de la talla y aplicaban las escofinas.

En algunas ocasiones el maestro permitía a sus discípulos realizar alguna imagen por su cuenta, pero solamente aquéllas de carácter decorativo como ángeles o niños desnudos que decoraban los retablos, seguramente el mayor de San Jerónimo de Salamanca, que era la obra principal del taller de Carnicero en los primeros años de la década de 1740⁹⁷.

Según Manuel Álvarez "es incierto que se halle el testigo capaz de poder travaxar como maestro, pues le falta lo prinzipal que es el dibuxar bien y saber rebaxar las figuras". Este estado de cosas fue el que llevó a los aprendices a abandonar a su maestro y a contratarse con un maestro tallista, ya que, como declaran algunos otros testigos como el escultor salmantino Alonso González, el arquitecto y tallista de Valladolid Manuel Hernández y el arquitecto de la ciudad del Tormes Miguel Martínez, los aprendices estaban muy atrasados y no estaban preparados para tallar "otra cosa de figuras, ni estatua de santo corpóreo ni menos de medio relieve".

Este pleito sentenciado en 1744 entre Carnicero y sus discípulos es una buena muestra de la crisis que comienza a padecer el sistema tradicional de aprendizaje de los oficios artísticos a mediados del siglo XVIII. El método, que había permanecido invariable desde la Edad Media, comenzó a ser discutido en España con la puesta en funcionamiento de las diferentes academias de dibujo en el siglo XVII, y recibió la puntilla con la aparición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuya incipiente sección de escultura se ponía en marcha en los mismos años en que se litigaba el pleito de Carnicero⁹⁸. Allí se propondrá una educación completamente distinta, basada en la "buena técnica y en el gusto dirigido". Como dice Calvo Serraller, la Academia de San Fernando procuró una restauración de las artes en toda España, cuya finalidad última era la desaparición de los gremios artesanales⁹⁹. Una de las facetas principales de la estructura gremial era el aprendizaje en casa del maestro, que conllevaba unas servidumbres que no son asumidas por mentes puestas al

día, deseosas de recibir una formación más completa y moderna. El propio Manuel Álvarez se trasladará a Madrid en 1751 y escogerá la Academia de San Fernando para perfeccionarse en el arte de la escultura¹⁰⁰. Allí consiguió una beca para ampliar estudios en Roma, que no pudo completar a causa de una enfermedad; y por esas cosas que tiene la vida, lo sustituyó Isidro Carnicero, hijo de su maestro y querellante salmantino¹⁰¹. Álvarez realizó en la Academia una carrera rutilante que le llevaría a detentar la dirección de la institución en 1786 y a ser nombrado escultor de cámara en 1797¹⁰².

NOTAS

1. Archivo de la Chancillería de Valladolid (AChVa), Pleitos Civiles, Taboada (F), C. 2543-4, "Testimonio de Juan Gómez Montero".
2. AChVa, Pleitos Civiles, Pleitos Civiles, Quevedo (F), C. 120-5, "Testimonio de Diego del Escajal".
3. La documentación utilizada para la realización de este estudio se centra en los pleitos habidos entre maestros y aprendices que se guardan en el Archivo de la Chancillería de Valladolid, sección Pleitos Civiles, y en el Archivo General de Simancas, sección Consejo Real. Debo agradecer la amabilidad de la archivera María Teresa López Fernández, quien me descubrió el pleito de Alejandro Carnicero con Manuel Álvarez.
4. En Navarra ni siquiera se utilizaba esta fórmula para saber si el aprendiz había asimilado la enseñanza. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria, "El contrato de aprendizaje artístico: Pintores, plateros, bordadores" *Príncipe de Viana*, 188 (1989) 503.
5. RUPÉREZ ALMAJANO, M^a Nieves y Rafael LÓPEZ BORREGO, "Manuel Álvarez y otros aprendices de Alejandro Carnicero en Salamanca", BSAA, LXIII (1997) 444.
6. Estos abusos quedan ampliamente reflejados en la literatura de nuestro Siglo de Oro, desde *El Lazarillo de Tormes* hasta *El Quijote*.
7. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. II, Sevilla 1928, p. 7.
8. AChVa, Pleitos Civiles, Perez Alonso (F), C-496-1. Este pleito de Alonso Berruguete con el boticario Íñigo de Santiago por el aprendizaje de su hijo fue dado a conocer por Narciso ALONSO CORTÉS, *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1922, pp. 24-25. En Navarra se localiza otro caso parecido entre un aprendiz de bordador y su maestro: María Victoria HERNÁNDEZ DETTOMA, "Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en la Merindad de Pamplona durante los siglos XVI y XVII", en *Príncipe de Viana, Primer Congreso General de Historia de Navarra*, Pamplona, 1989, p. 252.
9. PARRADO DEL OLMO, Jesús, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, doc. 16, p. 394. Otros ejemplos en que el aprendiz está entre un año y medio y dos años antes de formalizar el contrato en Jesús Miguel PALOMERO PÁRAMO, *El retablo sevillano del Renacimiento: Análisis y evolución (1500-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 40 y 45.
10. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria, "El contrato de aprendizaje artístico...", pp. 498-499 y SARRIA ABADÍA, Fernando y otros, "Contratos de aprendizaje en la escultura aragonesa de la primera mitad del siglo XVI" en *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1989, p. 95, nota 8.
11. AChVa, Pleitos Civiles, Zarandona y Balboa (F), C. 2353-3.
12. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria, "Estudio de los contratos de aprendizaje artístico...", p. 251.

13. VASALLO TORANZO, Luis, "Sebastián de Ucete y Esteban de Rueda en el retablo de Santiago de Tordehumos (Valladolid)" en *Actas de las Primeras jornadas de Medina de Rioseco en su historia*. En prensa.
14. AChVa, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), C. 496-1.
15. PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *op. cit.*, p. 112.
16. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. II, Sevilla, 1928, p. 7.
17. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro: *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990, p. 44 y 97.
18. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria, "El contrato de aprendizaje artístico...", p. 509, nota 74, y p. 517.
19. AChVa, Pleitos Civiles, Zarandona y Balboa (F), C-2353-3.
20. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *Pintura y sociedad en Valladolid durante los siglos XVI y XVII*, Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 2000, p. 30. Carta de 1653.
21. PARRADO DEL OLMO, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*, Ávila, 1981, pp. 542-543, doc. 244. Carta de aprendizaje entre Carlos del Águila, hijo del difunto ensamblador Antonio de Flandes, y el entallador y ensamblador Jerónimo de Amberes.
22. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1959, p. 9.
23. AChVa, Pleitos Civiles, Taboada (F), C. 2543-4. "Declaración de Alejandro Carnicero".
24. Ídem. "Testimonio de Francisco Benito".
25. Ídem. "Declaración de Alejandro Carnicero".
26. AChVa, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), C. 496-1. "Testimonio de Íñigo de Arrate".
27. AGS, Consejo Real, leg. 523-8.
28. Citado por Pablo BUCHBINDER, *Maestros y aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVII)*, Buenos Aires: Biblos, 1991.
29. Véase la nota 4 y HEREDIA, María del Carmen, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974, pp. 60 y 131-132.
30. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, *op. cit.*, pp. 49-50.
31. ALONSO CORTÉS, Narciso, *op. cit.*, p. 25.
32. AChVa, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1457-3.
33. BARRIO LOZA, José Ángel, *La escultura romanista en la Rioja*, Madrid, 1981, pp. 304-305.
34. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria, "El contrato de aprendizaje artístico...", p. 509.
35. SARRIÁ ABADÍA, Fernando y otros, "art. cit.", p. 97, nota 13.
36. AChVa, Pleitos Civiles, Pérez Alonso, (F) C. 1605-4.
37. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, "La interrelación de los talleres regionales" en *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte*, Viseu, 1991, p. 190.
38. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria, "Estudio de los contratos de aprendizaje...", p. 254.
39. AChVa, Pleitos Civiles, Taboada (F), C. 2543-4. Declaración del procurador de Alejandro Carnicero.
40. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores*. Valladolid, 1941, p. 430.
41. AChVa, Pleitos Civiles, Taboada (F), C. 2543-4. Declaración de Manuel de Rivas, vecino de Valladolid, puerta-ventanista y ensamblador. A la hora de romper el contrato hubo pleito verbal ante la justicia local salmantina porque Carnicero quería quedarse con la ropa que le había comprado al aprendiz. El alcalde sentenció que el joven se quedase con la ropa y Carnicero con los 100 reales que Rivas le había dado al comenzar la formación.
42. AChVa, Pleitos Civiles, Moreno (F), C. 623-6 y Quevedo (F), C. 1506-6.
43. AChVa, Pleitos Civiles, Masas (O), C. 864-5.
44. AChVa, Pleitos Civiles, Moreno (F), C. 623-6.

45. AChVa, Pleitos Civiles, Quevedo (F), C. 1506-6.
46. AChVa, Pleitos Civiles, Quevedo (F), C. 120-5. La sentencia de la Chancillería fue como tantas otras veces salomónica, se obligó al aprendiz a volver con el maestro y a éste a alimentar convenientemente al joven.
47. ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro, *op. cit.*, p. 97, nota 43.
48. CALATAYUID FERNÁNDEZ, Elena, *Arquitectura religiosa en la Rioja Baja: Calaborra y su entorno (1500-1650)*, Madrid: Universidad Complutense, 1987, p. 1.409. El propio Berruguete intentará demostrar en el juicio que tuvo con el boticario que era norma común que los aprendices sirvieran a sus amos en todo lo que les mandasen.
49. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, "La presencia de la mujer en los oficios artísticos", en *VII Jornadas de Arte. La mujer en el Arte Español*, Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1997, p. 170.
50. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *op. cit.*, p. 30.
51. HEREDIA MORENO, María del Carmen, *op. cit.*, p. 84.
52. AChVa, Pleitos Civiles, Masas (O), C. 864-5.
53. Las actividades agrícolas eran un complemento necesario para muchos artesanos urbanos. MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, E., "El artesanado urbano de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del S. XVIII" en *Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada*, Santiago de Compostela, 1984, vol. I, p. 147.
54. AChVa, Pleitos Civiles, Quevedo (F), C. 1506-6.
55. PARRADO DEL OLMO, Jesús, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981, p. 418, doc. 51.
56. *Op. cit.*, p. 30.
57. Los aprendices que vivían con sus padres y sólo acudían al obrador a trabajar, parece que se generalizan en el siglo XVIII. HEREDIA MORENO, María del Carmen, *op. cit.*, pp. 61-62 y RUBIO GARCÍA, Fernando, "Los contratos de aprendizaje artísticos en Badajoz. 1701-1730", en *Actas del VIII Congreso del CEHA*, Mérida, 1992, tomo I, pp. 309-316.
58. VASALLO TORANZO, Luis, "Esteban de Rueda tras la muerte de Sebastián Ducete", *BSAA*, LXIV (1998) 345.
59. AChVa, Pleitos Civiles, Pérez Alonso (F), C. 1605-4.
60. El aprovechamiento de la noche para adelantar en el dibujo por parte de los aprendices y de los miembros de las academias italianas fue percibido con perspicacia por Juan José Martín González a partir de dos grabados de academias italianas del XVI: MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid 1984, p. 231.
61. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *op. cit.*, p. 31.
62. AGS, Consejo Real, leg. 523-8.
63. HERNÁNDEZ DETTOMA, María Victoria, "El contrato de aprendizaje artístico...", p. 514.
64. FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia, *op. cit.*, p. 29.
65. Una aproximación a la vida y la obra de este arquitecto en Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Sobre el escultor Manuel Álvarez y su familia", *Archivo Español de Arte*, XLIII (1970) 89-93.
66. A este respecto conviene aclarar algunas fechas. Manuel Álvarez no nació en 1727 como dice CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo I, Madrid 1800, p. 21, sino en 1722-3, ya que en marzo de 1744 declara tener 21 años. Comenzó su aprendizaje con Gabilán Tomé a la edad de 12-13 años. Tres años más tarde se concertó por palabra con Carnicero, a los 17-18 firmó el contrato y a los 19-20 abandonó el taller del escultor de Íscar.

67. En realidad era porque los dos discípulos eran externos. Al aprendiz de Valladolid Manuel Rivas le cobró 200 reales porque lo tenía en su casa. RUPÉREZ ALMAJANO, María Nieves y LÓPEZ BORREGO, Rafael, art. cit., p. 443.
68. D. HOAG, John, *Rodrigo Gil de Hontañón. Gótico y Renacimiento en la arquitectura española del siglo XVI*, Madrid, 1985, p. 49.
69. VASALLO TORANZO, Luis, *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Zamora, 1994, p. 98.
70. Ídem, p. 210.
71. *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, pp. 455-456.
72. ROKISKI LÁZARO, María Luz, *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, t. I, Cuenca, 1985, p. 12.
73. VASALLO TORANZO, Luis, *op. cit.*, p. 99.
74. GALERA ANDREU, Pedro A., *Arquitectura de los siglos XVI y XVII en Jaén*, Granada, 1977.
75. ROKISKI LÁZARO, María Luz, *op. cit.*, p. 13.
76. PALACIOS, José Carlos, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid, 1990, p. 10.
77. BARBÉ-COQUELIN DE LISLE, Geneviève, *Tratado de arquitectura de Alonso de Vandevira*, t. 2, Albalate, 1977, ff. 6 vº y ss. y ff. 43 vº y ss.
78. VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid: Akal, 1987, p. 3.
79. Citado por CABEZAS GELABERT, Lino, "Del 'arte de la cantería' al 'oficio de la cantería'", en *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, 1993, p. 139.
80. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pp. 46-66.
81. GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores II*, Valladolid, 1946, p. 13. Contrato firmado en Valladolid en 1616 entre el pintor Pedro Díaz Minaya y el aprendiz Basilio Rodríguez.
82. GARCÍA CHICO, Esteban : *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Pintores I*, Valladolid, 1946, p. 105.
83. "Sabe razonablemente debuxar en cosas del dicho ofiçio, e que sabe que él lo deprendió de muestras que el dicho Berruguete le dio". Declaración de Alonso de Valpuesta dorador y criado de Berruguete.
84. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "La práctica del dibujo en la España barroca", en *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 118-119.
85. Declaración de Pedro de Guaça, hijo de una hermana de Berruguete y criado suyo.
86. Testimonio de Juan Mendo, oficial de tallista, que trabajaba en el taller de Luis González.
87. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia del dibujo...*, pp. 20-29. En el Diálogo I del tratado de Vicente Carducho se dice "y olvidado de todo lo que no era estudiar, repitiendo el precepto de (dibujar, especular y más dibujar), y guardando el de Apeles a sus discípulos: *Nulla dies sine linea*", Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, edición a cargo de Cruzada Villamil, Madrid, 1865, p. 27.
88. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "art. cit.", p. 91. Se conservan dos dibujos de Alejandro Carnicero en la Real Academia: RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Aportaciones a la obra del escultor Alejandro Carnicero", BSAA, LIII (1987) 436-441; ANDRÉS ORDAX, Salvador, "El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura", *Norba*, I (1980) 20-21.
89. De este libro de grabados de estatuas clásicas hay dos ediciones. Una primera de 1638 titulada *Segmenta nobilium signorum et statuarum*, y una reedición sin fechar titulada *Figures antiqnes dessigné a Rome*. Esta segunda publicación, en la que se invierten las imágenes, es la que se utilizó en el taller de Carnicero. Un ejemplar de cada una se guarda en la Casa de la Moneda de Madrid, aunque la segunda edición no está completa. Debo la localización de estos ejemplares a la amabilidad de doña Blanca García Vega.
90. AChVa, Planos y Dibujos, 590, 589, 591 y 592. Firmados por Gregorio Carnicero y realizados al carboncillo sobre papel en 1743.

91. LÓPEZ-BORREGO, Rafael Manuel, "Aportaciones a la vida y obra de Alejandro Carnicero, escultor del siglo XVIII", BSAA, LXIII (1997) 434 y RUPÉREZ ALMAJANO, M^a Nieves y Rafael LÓPEZ BORREGO, "art. cit", p. 443.
92. AChVa, Planos y Dibujos, 586, 587 y 588. Firmados por Manuel Francisco Álvarez y realizados en carboncillo sobre papel en 1743.
93. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Historia del dibujo ...*, p. 21 y CIRUELOS GONZALO, Ascensión, "El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones", *Academia*, 78 (1994) 134-141.
94. ABIZANDA Y BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, tomo II, Zaragoza, 1917, p. 152.
95. *Ibíd*em, p. 148.
96. SARRIÁ ABADÍA, Fernando y otros, "art. cit.", p. 98.
97. Domingo Esteban, profesor del arte de escultura, vecino de Salamanca y de treinta años de edad, confiesa haber aprendido el oficio con Carnicero y haber colaborado con él a jornal durante siete meses en la realización del retablo de San Jerónimo. La realización del desaparecido retablo de San Jerónimo por Carnicero en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *op. cit.*, p. 258.
98. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *El siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Madrid, 1992, p. 108.
99. CALVO SERRALLER, Francisco, "Las academias artísticas en España", epílogo a PEVSNER, Nikolaus, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, 1982, pp. 22-23.
100. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Sobre el escultor Manuel Álvarez...", p. 91.
101. MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia, "Isidro Carnicero Leguina, director en Escultura de la Academia", *Academia*, 69 (1989), p. 403.
102. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Los escultores de la Real Academia de San Fernando en la época de Carlos III" en *El Arte en Tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, pp. 258-260.

JOSÉ GARNELO Y ALDA, PINTOR Y ACADÉMICO DE SAN FERNANDO

Manuel Utande Igualada

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se reunió el día 11 de diciembre de 1911 en sesión extraordinaria para elegir un académico de número, de la clase de profesores, que ocupase la vacante ocasionada en la Sección de Pintura por la muerte de don Francisco Aznar y García. Los candidatos aceptados por reunir las condiciones que los Estatutos exigían eran cuatro: don Juan Comba y García, don José Garnelo y Alda, don Marceliano Santa María y don Salvador Viniegra y Laso. El informe de la Sección de Pintura situaba en primer lugar a Garnelo, propuesto por los académicos señores Amador de los Ríos, Vera y Muñoz Degrain, y el Pleno confirmó esa prioridad al elegir a Garnelo como académico; el 14 de abril de 1912 se celebró la junta pública extraordinaria en la que se le dio posesión de la plaza y al día siguiente el nuevo académico participó ya en la sesión ordinaria, en la que recibió la felicitación oficial por boca del académico señor Salvador¹.

Pero ¿quién era este profesor-pintor, cuyos méritos superaban a los de aquellos otros artistas de fama, del que nada dicen los grandes manuales de historia del arte como *Summa Artis* y *Ars Hispaniae*? El objeto del presente estudio quiere ser la actividad y la obra de Garnelo durante sus años de académico; sin embargo, parece necesaria una mención breve de su persona y de la historia profesional que le llevaba a la Academia, dejando para un anejo el relato cronológico de su vida.

Cuando Garnelo, valenciano de Enguera e hijo de un médico y pintor, entra en la Academia tiene cuarenta y cinco años, es profesor numerario de la Escuela Especial de Pintura,



J. Garnelo en la época de su ingreso en la Academia, *La Ilustración Española y Americana*, 30 de junio de 1913.

Escultura y Grabado –proyección docente de la Academia– después de haberlo sido en las Provinciales de Zaragoza y Barcelona, ha obtenido una medalla de oro de la Academia, una primera medalla, una consideración también de primera y dos segundas medallas en Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, otra medalla en la de Chicago de 1893 y una mención honorífica en París en 1896; ha sido condecorado con las órdenes civiles de Carlos III y de Alfonso XII y tiene obra importante repartida por diversos museos y edificios y en colecciones particulares².

Discurso de ingreso. En sus primeras palabras ante la Academia Garnelo funde los sentimientos que como artista le motivan y la preocupación por la enseñanza o, más bien, por el modo de despertar en el alumno el sentido estético, ofreciéndole un cimiento sólido para iniciar su camino propio.

En el primer aspecto él sostiene que "los revolucionarios en arte han de merecer nuestro respeto", "los locos en arte son levadura que hace fermentar la masa", pero hace falta también "el elemento reflexivo", pues un ejército no puede constar sólo de exploradores. Para él no tiene sentido llegar al menosprecio del dibujo, por ejemplo, mas su espíritu amplio le lleva a afirmar que "aun siendo así, la esencia del arte nos une a todos". Ya habrá ocasión más adelante de volver sobre su idea del arte.

Desde el punto de vista didáctico Garnelo defiende la necesidad de hacer que los alumnos practiquen el dibujo de memoria y a este aspecto ciñe su discurso ("El dibujo de memoria pedagógicamente considerado"), ilustrándolo con ejemplos plásticos desde el dibujo de algún alumno hasta una obra importante de Goya.

Si el arte refleja la vida del artista, el dibujo de memoria es para Garnelo "el que más en contacto está con nuestro ser". Claro que toda exageración es mala y por ello sería funesto "confiarlo todo a la memoria del dibujante"³.

Vida académica. Garnelo, aparte de su actividad docente y pictórica –y de otras misiones importantes en el mundo del arte que luego saldrán a la luz– participó de modo directo en la vida de la Academia: además de su intervención en las sesiones fue secretario de la Sección de Pintura desde 1912 a 1921, formó parte de la Comisión de Administración durante varios años y hubo de emitir su dictamen sobre diversas obras de arte y su valor; las páginas del *Boletín* recogen, solamente en los diez primeros años de su vida de académico, cuarenta y dos de esos dictámenes, junto a otros en materia de publicaciones y con-

decoraciones, con algunos de importancia singular como los que le fueron encomendados sobre un posible Museo de Escenografía en el Teatro Real en 1915 y sobre las pinturas de la catedral de León en 1918⁴.

Docencia. "Maestro de maestros" llama Esteve Botey a Garnelo en sus apuntes de la historia de la Escuela de San Fernando, recordándolo como profesor y como director. Casi doce años llevaba en ella nuestro artista cuando fue elegido académico, tras haber enseñado Dibujo de figura en Zaragoza –cuya plaza ganó a los veintiséis años– y en Barcelona. Había ganado también la plaza en Cádiz, pero no llegó a tomar posesión de ella porque a los tres meses (mayo de 1895) obtuvo la citada de Barcelona; y en ésta sólo permaneció un quinquenio ya que en junio de 1900 logró la titularidad en Madrid para enseñar Dibujo del antiguo y ropajes, si bien en la reforma de esta Escuela en el año 1923 –siendo ya académico– se cambió la denominación de la plaza por la de Dibujo de estatuas, de acuerdo con el Reglamento de la Escuela aprobado el año anterior. Su ingreso precoz en la docencia le permitió llegar a ser el número uno del escalafón, ya con el nombre de catedrático, en 1933.

El hecho de alcanzar la edad de jubilación (25 de julio de 1936) a los pocos días de comenzar la guerra civil originó alguna complicación a Garnelo. Es verdad que, en el Madrid ardiente de aquellos días, la rutina –o la fidelidad– administrativa le hizo ser jubilado puntualmente; pero la declaración de nulidad de los actos del gobierno central por Decreto de 1 de noviembre de 1936 requirió una orden nueva de jubilación que al fin le llegó el 1 de diciembre de 1939. El Estado le reconoció cuarenta y tres años y un mes de servicios, treinta seis de ellos en la Escuela de Madrid. Sería inacabable, como es fácil de comprender, la relación de los pintores contemporáneos importantes que fueron alumnos de Garnelo⁵.

Más actividad. La enseñanza y la vida académica no mermaban la actividad incansable de Garnelo –libre de una dedicación familiar– como pintor; tampoco ésta le impedía participar directamente en otros aspectos de la vida cultural, artística en especial.

Fue precisamente en sus años de académico cuando proyectó su saber en conferencias y estudios monográficos. Entre las primeras tuvo resonancia especial la pronunciada en Toledo en 1914 sobre "El entierro del Conde de Orgaz" en el tercer centenario de la muerte de El Greco y que hubo de exponer también en Madrid; entre las monografías cabe destacar la que dedicó a las pinturas murales de una ermita soriana en 1924 y su estudio sobre la de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya en 1928⁶.

Dos cargos de apariencia administrativa le permitieron también ampliar su actividad cultural y su magisterio: la secretaría del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la secretaría también de la Asociación de Pintores y Escultores. De ésta ha quedado una herencia singular en las páginas de la revista *Por el Arte* –órgano de la Asociación–, fundada (o más bien refundada) por él en 1913 y que, tras dificultades que superaban el empeño de Garnelo, sólo pudo durar un año. En sus páginas encontramos, no sólo la referencia de las actividades de la entidad, sino la Memoria extensísima del Congreso de Dresde –sobre el que habrá que volver– y hasta seis estudios de Garnelo, desde el muy concreto sobre un dibujo de Miguel

Ángel o la visita a una escuela de arte en Birmingham hasta la reflexión detenida sobre el material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX.

Añádase la actividad de Garnelo como subdirector del Museo del Prado entre 1915 y 1918 (más adelante se podrá ver su triste final) y la que habría podido desarrollar al frente de la Academia de España en Roma, para cuya dirección –vacante por la muerte de Ramón del Valle Inclán– fue propuesto en febrero de 1936⁷.

Prestigio internacional. Garnelo, como tantos otros artistas, amplió su formación y destacó por sus obras durante su estancia en la Academia de España en Roma (1888-1893) y, también como otros, viajó por diversos países y fue premiado joven en exposiciones celebradas fuera de España (Chicago, 1893; París, 1896); pero no se trata ahora de esto, sino del verdadero prestigio que adquirió más allá de nuestras fronteras, sobre todo por su intervención magistral en diversos foros internacionales ya iniciada en el Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo (Londres, 1908).

Al ser elegido académico de San Fernando acababa de obtener un gran éxito en el Congreso Artístico Internacional de Roma (1911) con su memoria sobre *La escala gráfica y el compás de inclinación*, innovadora en el orden didáctico, que obtuvo la aprobación y la recomendación del Congreso y –según Pérez Contel– influyó en la teoría del color de Ostwald.

En el mismo año de su elección (1912), además de participar en el Salón de París, acudió al IV Congreso Internacional para la Enseñanza del Dibujo y de las Artes Aplicadas a la Industria, celebrado en Dresde, como delegado del Gobierno; allí presentó sus comunicaciones sobre *El método de la silueta y El diapasón del claro oscuro* (sic); su Memoria del congreso ocupó un buen número de páginas en la revista *Por el Arte* (desde enero hasta agosto de 1913). En 1913 fue nombrado secretario del Comité Español para el Congreso Artístico Internacional de Gante, y poco después se le encomendó organizar y presentar la exposición "Arte español moderno" en Londres (octubre-diciembre de 1914).

En esa línea de proyección al exterior hay que anotar su presencia, como representante de la Real Academia de San Fernando, en el Ceremonial artístico que la Municipalidad de Burdeos dedicó a la memoria de Goya (1920) y su intervención, en calidad de delegado del Gobierno, en el V Congreso Internacional del Dibujo celebrado en París en 1925, al que aportó su estudio sobre *La fuerza estética del dibujo*.

El reconocimiento oficial de ese prestigio por parte de los gobiernos de Bélgica y Francia se expresó en su ingreso en la Orden de Leopoldo II y en la Legión de Honor. El privado, mucho más amplio, queda reflejado en una carta del propio Garnelo en la que afirma que "donde más se ha publicado (sobre él) –además de en las *Ilustraciones* de Madrid y Barcelona– ha sido en Berlín"⁸.

El robo del Tesoro del Delfín. El 21 de septiembre de 1918 la prensa revelaba un robo importante en el Museo del Prado; dieciocho objetos preciosos (vasos, una jarra, una pieza suelta) habían desaparecido según la denuncia presentada a la policía. Formaban parte todos ellos del "Tesoro del Delfín", así llamado por haberlo heredado Felipe V de su padre, el Delfín de Francia, al morir éste en 1762.

Para Garnelo fue un golpe que pudo costarle la vida. Como subdirector del Museo había demostrado su desvelo rescatando del almacén el *San Francisco recibiendo los estigmas*, de Tiépolo, en 1915; y aún antes, en 1913, había organizado desde la revista *Por el Arte* una suscripción para evitar que saliera de España la *Epifanía* de Van der Goes, aunque no se llegó a reunir la suma necesaria. Ahora, sin embargo, aparecía culpable de una negligencia grave juntamente con el director Villegas, y persistente, pues se comprobó que alguno de los objetos robados había sido empeñado en el Monte de Piedad trece meses antes.

El robo en sí y la "maledicencia despiadada" que le siguió –en palabras del Conde de las Almenas– hicieron a Garnelo enfermar gravemente durante varios meses; además de su renuncia a la subdirección del Museo, "había perdido la razón y estaba recluido en su casa", según Gaya Nuño. La sentencia del juicio sobre el robo no encontró responsabilidad directa en las varias personas acusadas⁹.

Quién fue Garnelo. Aunque de modo resumido los párrafos anteriores han intentado mostrar qué fue Garnelo; ahora, antes de entrar en el estudio de su obra, puede ser interesante acercarse a su personalidad: quién fue o, al menos, cómo lo vieron quienes lo trataron de cerca.

El testimonio escrito de Jaime Barberán, Manuel González Martí y Rafael Pérez Contel nos retrata a un José Garnelo animado por un espíritu nobilísimo, ansioso de vivir plenamente, gozando de la alegría de todo, hombre de pensar recto y amor intenso, caballeroso, con un talante estudioso, observador, investigador, conversador ameno, más leído de lo acostumbrado, trabajador sin desaliento hasta el punto de confesar (según testimonio de su sobrino Manuel Garnelo) que el día que no pintaba se veía en "pecado mortal", donante generoso de sus obras... No es de extrañar que el marqués de Lozoya lo considerase como una de las más poderosas personalidades de la gran generación artística de Alfonso XIII, uno de los más preclaros artistas de una de las épocas en que en España se ha pintado mejor ^{10 11}.

Y sin embargo...

Garnelo, pese a una cierta estimación, ha sido olvidado e incluso menospreciado. Quizá haya sido Sánchez Camargo el primero en reivindicar su valía afirmando que "pudo tener fama mucho mayor que la que tiene bien merecida". Está claro que esa sombra sobre la excelencia de su obra fue debida al error de encasillarlo como sólo pintor de historia, categoría para muchos pasada de moda, para algunos –como el conde de las Almenas– añorada. Clémentson, sin embargo, añade otra razón a aquel desdén: la dificultad de contemplar su obra, "ya que sus piezas más importantes están en edificios cuyo acceso es difícil al público y casi imposible (o) en colecciones privadas". El estudio que sigue sobre la obra y el estilo de Garnelo debería borrar esa tacha despectiva, que desconoce la variedad y la fuerza de un número considerable de obras "diferentes"¹².

LA OBRA DEL ACADÉMICO

¿Cuál fue la actividad y cuáles las preferencias de Garnelo al proseguir su obra de pintor siendo ya académico de San Fernando? En la imposibilidad de examinarla año por año van



J. Garnelo, *Bodegón*. Óleo. Colección Cuello Garnelo, Algeciras.

aquí dos muestras documentadas: la de su participación en la Exposición de Londres de 1914, ya mencionada e inmediata a su elección, y la de una exposición amplia y variada, personal, que tuvo gran resonancia, la celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1934, que recapitulaba un trabajo de varias decenas de años.

A Londres sólo llevó Garnelo cuatro óleos, dos de tema histórico-simbólico (*La madre de Proserpina* y *Santuario Ibérico*) y dos que pudieran ser calificados de costumbristas (*Fidelidad a prueba* y *La siesta*); ningún paisaje, a diferencia de otras muestras citadas más adelante¹³.

En el Círculo de Bellas Artes eran ochenta y una las obras de Garnelo, incluyendo algunos bocetos y estudios de movimiento. Pues bien, los cuadros de tema histórico-simbólico o mitológico eran sólo cinco (*Ofrenda en honor de Cuba y Méjico*, *Homenaje a las repúblicas americanas* y *al genio de la raza*, *Desposorio místico de una mártir*, *La ninfa Aretusa* y *el río Alfeo y Esparta semper*), mientras se podía contemplar nueve paisajes (desde *El Monasterio de Piedra* hasta *Corfú* y *apuntes de los Alpes*), once escenas de costumbres (como *Caípea en las Navas del Marqués*, *El traje de la abuela* y *La nodriza*) y veintiséis retratos (*Conde de Casal*, *Señora viuda de Francos Rodríguez*, *Señorita Carmita Polo*, *Pepito*, etc.); figuraban también un autorretrato del pintor, y —en sala aparte— las figuras de los doce apóstoles destinadas a la iglesia parroquial de Montilla y otras cinco obras estrictamente religiosas, además de una docena de temas variados, una de las cuales, a juzgar por su título (*En huelga*), quizá pudiera estar incluida en el realismo social¹⁴.

La visión de la pluralidad de los asuntos tratados por Garnelo se hace más clara al repasar los catálogos de tres exposiciones celebradas bastantes años después de su muerte, una en Madrid (Grifé y Escoda, 1964), otra en Córdoba (Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1972) y otra itinerante (Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, 1976).

Ochenta paisajes, el tema más representado allí, integraban la muestra de Grifé y Escoda, a los que había que sumar sólo seis de carácter "histórico", diez de escenas de costumbres, cinco retratos y un autorretrato de Garnelo. Entre las primeras había cuatro bocetos de asuntos de la historia de España, a los que se añadían una *Bacante en reposo* y *El Genio de la Raza*. Como escenas de costumbres lucían *Trattoria Napolitana*, *El Piano* y *En el tren*. De los cinco retratos se destacaba el conocido y celebrado de *La madre del autor*; el *Autorretrato*, fechado en 1935, sería distinto del expuesto en 1934 en el Círculo de Bellas Artes. Imposible reseñar la abundancia extraordinaria de paisajes, desde Balsaín a Capri y Corinto. Un buen número de estudios de movimiento y algunas obras de temas variados completaban la exposición hasta un total de ciento veintisiete obras¹⁵.

La contribución de la familia de Garnelo, poseedora de un número importante de obras de su mano, hizo posible la exposición en la Escuela de Córdoba, que tuvo el acierto de ofrecer, junto a los óleos más clásicos, una buena serie de apuntes y bocetos, algún estudio de movimiento, unas acuarelas y un grupo de siete escenas de *Fuente Ovejuna* que quedaron abocetadas. Entre los bocetos destacaba también el de la obra juvenil que le diera tanto nombre, *Duelo interrumpido*. Paisajes españoles y del extranjero (*Valle del Ebro*, *Suiza*, etc.) aparecían allí, como también algunos retratos, así el de *Lola Garnelo* y el de *El señor Vicario*¹⁶.

Fue también la colaboración de la familia de Garnelo la que permitió a la Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones organizar una itinerante que reunió ciento treinta obras de nuestro académico, varias de ellas ya expuestas en ocasiones anteriores. Junto a noventa y ocho pinturas al óleo había treinta y dos dibujos y acuarelas. De los primeros, no menos de setenta y nueve representaban paisajes, marinas y vistas de ciudades; *Litoral griego*, *Vesubio*, *Costas de Albania*, *Gredos*, *Montaña vasca*, *Sigüenza* y *Río con cascada* eran algunos de los temas de esa serie tan amplia. Entre los dibujos, los había sobre papel –lápiz, tinta, carbón– y sobre cartón –lápiz y manchas de óleo (*El moro preso*)–. Además una aguada a la sepia (*Fraille*), varias acuarelas (como el *Retrato de Josefina Garnelo*) y un *gouache* (*Retrato de Antonio Alda*)¹⁷.

Si de las exposiciones pasamos a los museos, la impresión sobre el objeto de la pintura de Garnelo puede variar según la colección que contemplemos; unos pocos ejemplos bastarán para comprobarlo.

El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva de Garnelo trece obras: siete retratos, una obra mitológica (*Hércules, Dejanira y el centauro Neso*), dos escenas de la vida política contemporánea (*Coronación de Alfonso XIII* y *Bodas –sic–* del mismo), un *Desnudo masculino*, un paisaje (*Jardín*) y un cuadro de carácter histórico (*La cultura española a través de los tiempos*) depositado en el Instituto de España. Mayoría de retratos, pues¹⁸.

El Museo del Prado tiene inventariadas en sus fondos cinco obras, aunque –como se indicará en el anejo– todas están depositadas en diversas instituciones: dos retratos (el de

Alfonso XIII con uniforme de artillero y *Los niños José, Juan y Gloria de las Bárcenas y Tomás Salvany*), una obra histórica (*La muerte de Lucano*), otra simbólico-religiosa (*Jesús, manantial de amor*) y otra costumbrista, aunque de escenario religioso (*La gruta de Lourdes*), que el catálogo de la entidad depositaria califica con toda injusticia de sentimental y melodramática¹⁹.

El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, posee cuatro obras de Garnelo, cada una de ellas de un género diferente: *Pepita Sevilla*, *Duelo interrumpido*, *San Francisco muerto* y *Santuario greco-ibérico*²⁰.

Sería interesante poder elaborar el catálogo completo de las obras de Garnelo que se hallan en colecciones particulares, mucho más numerosas que las cedidas para las exposiciones de 1972 y 1976; mas de todos modos parece ya lícito afirmar que el paisaje y el retrato fueron los campos más cultivados por Garnelo y aquél el más sentido²¹.

El dibujo. Si la fama en vida de Garnelo como pintor estuvo ofuscada por la estimación incorrecta de su obra, menos aún gozó de ella como artista del dibujo; y sin embargo, años después de su muerte, afirmaba Sánchez Cantón de modo tajante que aquél había sido "mejor dibujante que colorista".

Ya ha quedado aludido el interés —y la autoridad, habría que añadir— de nuestro académico por la teoría y la práctica del dibujo, no sólo en el desempeño de sus cátedras, sino también en la investigación monográfica, de modo que su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando y sus comunicaciones a los congresos de Roma, Dresde y París tomaron como objeto aspectos diversos del dibujo. Como menos conocidas pueden venir bien aquí algunas de sus palabras en París: "la fuerza estética del dibujo —afirmaba— está por encima de todos los servilismos dogmáticos, es fuerza que acompaña al hombre desde su cuna en la historia del mundo [y el dibujo estético] es fuerza de belleza y fuerza de vida".

Una muestra precoz de esta inclinación es el autorretrato que dibujó a los dieciocho años y obra en el Museo Nacional de Cerámica González Martí, de Valencia. Otra variante, la de ilustrador de libros, puede ser contemplada en sus dibujos del castillo de Mos de Sotomayor. Sin embargo, fue en 1976 cuando la exposición itinerante de su obra aireó los dibujos de Garnelo al mostrar cerca de una treintena de ellos de temas variados: otros autorretratos, estudios de figuras, apuntes para óleos, escenas de la vida real, algún paisaje y, destacando por su perfección, el retrato de su madre y el de su padre realizados hacia 1902²².

Pero es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la que conserva una colección preciosa de dibujos de Garnelo correspondientes a otro aspecto de su vida: el de informador gráfico de la actualidad. Como Bertuchi, Plá, Santa María, Simonet y tantos otros, Garnelo dedicó buena parte de su tiempo a tomar apuntes directos, vertidos luego a la cartulina o el lienzo, de escenas del acontecer diario para su publicación en la revista de Madrid *La Ilustración Española y Americana*. En el Gabinete de Dibujos de la Academia (Fondo Garrido) pueden ser consultados diez de esos dibujos, fechados entre 1901 y 1905, que retratan, por ejemplo, el Carnaval en Recoletos, una recepción en Palacio, un discurso en un congreso, la boda de la Princesa de Asturias... La introducción de la fotografía acabaría



J. Garnelo, *Paisaje de Balsaín*. Óleo.
Colección Cabello
de Alba, Montilla.

pronto con ese otro modo de información inmediata de la realidad, pero no con la afición de Garnelo, quien siguió cultivándolo e incluso defendiéndolo en los foros internacionales, como ha quedado expuesto²³.

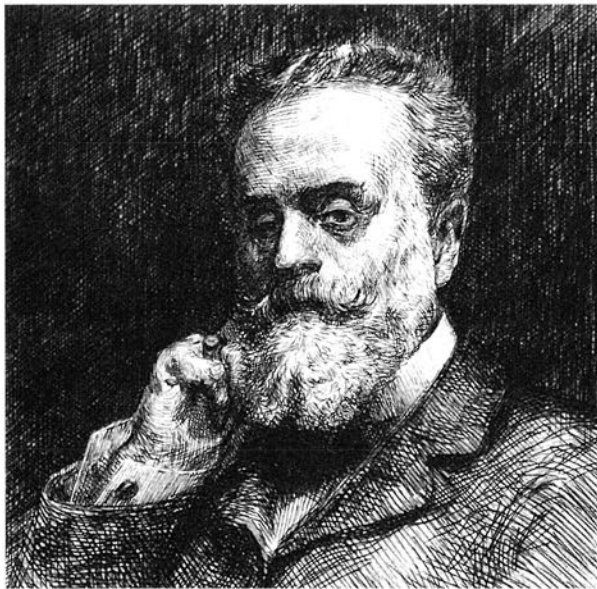
El grabado. Para Garnelo el grabado no fue sólo una materia del plan de estudios, aunque en cantidad mucho menor que sus pinturas, también aquí dejó una muestra de su buen hacer, y así Campoy lo recuerda como "excelente grabador". No se trata, pues, de recordar las obras de Garnelo trasplantadas al grabado por mano ajena, como lo hizo Sampietro con su lienzo sobre *La cultura española*, sino de planchas salidas de sus manos.

En la Exposición de Grifé y Escoda, en 1964, se podía contemplar un *Retrato de Alfonso XIII* grabado por Garnelo, que ahora forma parte de la colección Cuello Garnelo en Algeciras junto con algunos más; y es sabido que otros coleccionistas poseen también obras de esta naturaleza²⁴.

Obra mural. A las facetas ya expuestas de la obra de Garnelo hay que añadir otra también importante, su pintura mural, aludiendo sólo de pasada a la de su época de juventud: la decoración del palacio de la Infanta Isabel en Madrid (1903) y –en colaboración con su hermana Eloisa– la de la capilla del Asilo de los Dolores, en Montilla, anterior en todo caso a su ingreso en la Academia de San Fernando²⁵.

Cinco encargos importantes cumplió el Garnelo académico: la decoración de dos mansiones particulares, la de una parte del Tribunal Supremo de Justicia, la de una parte también del coro del templo de San Francisco el Grande, en Madrid, y la restauración de la bóveda del Casón del Buen Retiro.

En el palacio de los marqueses de Amboage –hoy Embajada de Italia en Madrid– pintó al fresco una escena de caza en los montes de La Granja de San Ildefonso.



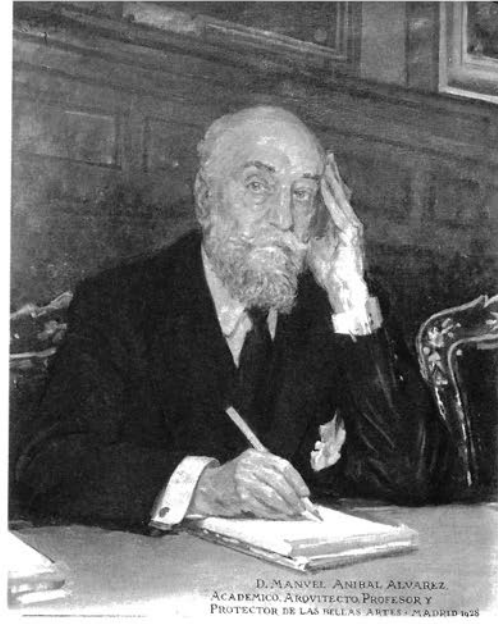
J. Garnelo, *Retrato*. Aguafuerte. Colección Cuello Garnelo, Algeciras.

J. Garnelo, *Niño*. Dibujo a lápiz sobre papel. Colección Gómez Naranjo.

En la casa del marqués de Muñiz, en San Sebastián, fueron dos los techos decorados: el del despacho del marqués, en donde representó una función teatral al aire libre en la época de Felipe IV, a la que hizo asistir personajes destacados del arte y de la literatura de aquel tiempo, y el del comedor, con Carlos III en los Pinares de Balsaín y la sierra de Guadarrama al fondo, más grupos de campesinos y algunos ciervos²⁶.

Más conocida, aunque el edificio sea de acceso restringido, es la participación de Garnelo junto a otros artistas (Benlliure, Sala, Simonet...) en la decoración del Palacio de Justicia de Madrid, al ser reconstruido tras el incendio de 1915. A él le correspondió pintar al fresco el techo del despacho del presidente del Tribunal Supremo, tarea que desarrolló con dos temas muy diferentes: las ramas del Derecho y el Gran Collar de la Justicia.

Tienen un gran valor estético y simbólico sus alegorías del *Derecho natural* y del *Derecho romano*, que con otras varias (*Canónico*, *Mercantil*, etc., hasta un total de ocho) lucen sobre la cornisa de la cúpula; ya han sido estudiadas en otro lugar. Sin embargo, la atención se dirige a la amplia alegoría del Gran Collar de la Justicia, que llena el techo, en donde la matrona símbolo de España (¿o de la soberanía nacional?) impone las insignias a un magistrado con toga y comparte el espacio con una serie numerosa de personajes, con el Collar como centro: la Vigilancia, la Fama, las tres potencias del alma, la Verdad, la Gloria, etc., más el árbol de la justicia y otros elementos que hacen del conjunto, en expresión de Luis de Cartagena, "un alarde orquestal de composición y de colorido digno de Garnelo"²⁷.



J. Garnelo, *Cabeza de joven con tocado*. Dibujo a pluma sobre papel. Colección Garnelo López de Vinuesa.

J. Garnelo, *Retrato del arquitecto Manuel Anibal Álvarez*. Óleo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Aunque llevada a cabo poco después de su elección como académico (se data la pintura en 1915), se ha pospuesto aquí la obra de Garnelo en el coro de San Francisco el Grande, pues hay opiniones diferentes sobre su alcance. ¿Qué hizo realmente nuestro académico en la composición grandiosa de *El Padre Eterno y los ángeles* que descienden para coronar a San Francisco en su muerte? Cuello y Calabuig hablan de restauración del *Tránsito de San Francisco de Asís*, obra de Carlos L. de Ribera y Casto Plasencia; Lago de restauración del *Tránsito* y adición de la composición mencionada. Sin embargo, el padre Rial sólo dice de Garnelo que "repintó al fresco la parte superior" (la de *El Padre Eterno*) en lugar de la primitiva pintura al óleo mate; se trata en definitiva, pues, de una obra nueva²⁸.

Restauración, ya sin duda, la que Garnelo dirigió en el gran fresco de la bóveda del Casón del Buen Retiro que, según Sánchez Cantón, copió magistralmente en un lienzo de tamaño reducido^{29 30}.

Sentido de la obra de Garnelo. El afán común definidor y clasificador de la obra de los artistas no suele conformarse con juicios de carácter general, como el que acaba de ser citado de Luis de Cartagena o el de Beruete quien, hace ya casi un siglo, veía en Garnelo un artista de excepcional cultura y laboriosidad y talento³¹.

Ni siquiera quedamos satisfechos con afirmaciones tan positivas como las que siguen: Almela y Vives destaca la seguridad del dibujo, la lozanía del colorido y la armonía de la com-



J. Garnelo, *Domingo de Ramos. Al agua.*
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fondo Garrido, Madrid.

posición; Clémentson ve un Garnelo profundamente reflexivo, que aúna los valores de lo clásico con toques notables de modernidad; Lago apreciaba en su obra un sentido dramático, que habría que combinar con lo que Prados López aprecia de pintura lírica, musical...³².

No basta; necesitamos identificar al artista y su pintura con alguna tendencia o escuela, o bien señalar la evolución que haya ido viviendo en su obra o, en último extremo, catalogarlo como independiente o rebelde. En este sentido, las definiciones que parecen convincentes de la pintura de nuestro académico siguen la línea del romanticismo y del impresionismo con las lógicas notaciones personales; he aquí algunos de esos juicios:

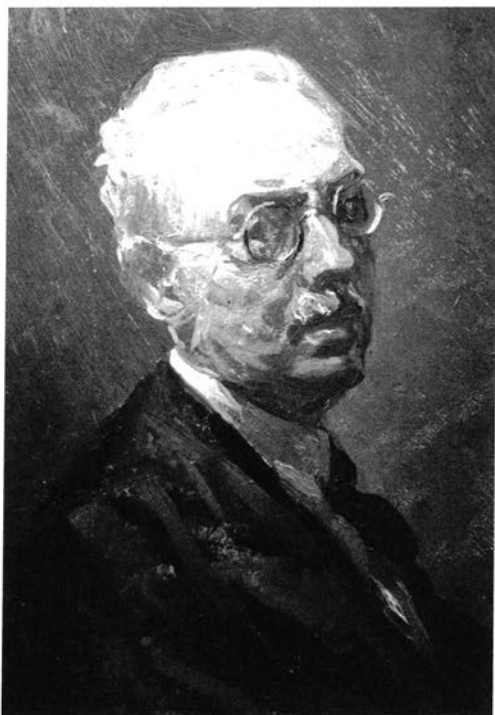
Aguilera Cerní, en su referencia breve a la pintura de Garnelo, la identifica con el costumbrismo.

Para Galinsoga, la obra de Garnelo tiene una génesis estrictamente romántica incluso en sus obras clásicas.

Garín subraya la asimilación "reflexiva" –"no mimética"– del impresionismo.

Con otro matiz, Sánchez Camargo cree descubrir en Garnelo un don impresionista oculto.

Para Campoy es evidente el "otro impresionismo español, es decir, el típico luminismo valentino"; pero, sobre todo, ve en Garnelo "un delicioso precursor del paisajismo intimista". En un aspecto muy concreto, el de la pintura religiosa, Nieto Cumplido ha subrayado la influencia de los prerrafaelistas ingleses y los nazarenos alemanes. Sin despreciar el "estilo propio de Garnelo, ajeno a influencias y modos", que pone de relieve González Martí,



J. Garnelo, *Último autorretrato*. Óleo.
Colección Cuello Garnelo, Algeciras.

sentenciaba también: "el arte, sobre todas las cosas, es fuerza de expresión, lenguaje de íntimos y delicados *sentimientos* cuyas palabras están en el diccionario sensible de las *emociones*, imposibles a contenerse en otro lenguaje que el de las líneas y los colores".

Por las mismas fechas él reflejaba un matiz importante de su pensamiento en la conferencia sobre El Greco en Toledo: "el arte de las líneas y los colores se inclinará siempre con preferencia al verbo de la *forma* antes que al verbo de exponer ideas trascendentales".

Pero veinte años más tarde, con ocasión de su exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, matizaba de algún modo al repetir las esas ideas: "¿Cuál es mi credo? Como ya lo he repetido muchas veces, la pintura debe ser, ante todo, objetividad de todas las cosas, elocuencia y verbosidad de las formas y el color, al servicio del goce y satisfacción del sentido de la vista, *encarnando* —añadía ya— *a la vez elementos expresivos de la idea*"; pero, eso sí, integrando siempre los "elementos de verdad, de emoción y de armonía".

Pintura radicalmente realista, pues, la suya; pero teñida de emoción y armonía, con cierta concesión a un trasluz de la idea³⁴.

Un Museo Garnelo. Si Enguera conserva vivo el recuerdo del gran pintor que nació allí —prueba de ello la conmemoración de su nacimiento reflejada en el número extraordinario de la revista local, tantas veces citado en estas páginas—, también Montilla, su segunda

dejemos al marqués de Lozoya resumir el sentido de esa obra: "Garnelo representa en la Historia del Arte ese impresionismo prematuro, ese afán por captar el ambiente y la luz que podríamos denominar *sorollismo anterior a Sorolla*"³³.

Su credo artístico. Nos queda por ver lo que el propio Garnelo pensaba del arte, de su arte en consecuencia.

Precisamente él concluía su discurso de ingreso en la Academia con unas afirmaciones en este sentido; aunque la cita de sus palabras sea un poco extensa vale la pena recordarlas: "la naturaleza será siempre la madre de toda expresión artística; ella... aporta al caudal del artista los elementos de verdad, como al propio sentir el caudal de emoción, y a la actividad vital los elementos de armonía [...]; *verdad, emoción y armonía*, los tres aspectos sustantivos de la belleza, fin supremo del arte".

Dos años después, al presentar en Londres la exposición *Arte español moderno*,

patria chica a la que Garnelo tanto estimó y en donde fue a morir, cultiva su memoria. En este sentido, es de destacar cómo el Ayuntamiento ha adquirido en mayo de 2000 un edificio (la "Casa de las Aguas") para instalar un "Museo Garnelo", al que ya han ofrecido contribuir con obras de sus colecciones diversas personas, singularmente Manuel Cabello de Alba y Joaquín Cuello Garnelo.

ANEJO I

FECHAS IMPORTANTES EN LA VIDA DE GARNELO

- 1866 26 de julio. Nace en Enguera (Valencia).
27 de julio. Es bautizado con los nombres de *José Santiago* en la parroquia arcipresbital de San Miguel Arcángel.
- ¿1868? Traslado a Montilla (Córdoba) por razón del ejercicio profesional de su padre como médico³⁵.
- 1882 Bachiller por el Instituto de Cabra (Córdoba).
- 1883 Alumno de la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla, cuyos estudios abandonó pronto.
- 1883-85 Alumno de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla.
- 1885-86 Alumno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.
- 1887 Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su obra *La muerte de Lucano*³⁶.
- 1888 Pensionado para la Academia de Roma por su obra *Hércules, Dejanira y el centauro Neso* (hoy en el Museo de la Real Academia de San Fernando).
- 1889 Viaje a París.
- 1890 Medalla de segunda clase en la Exposición Nacional por su obra *Duelo interrumpido*.
- 1891 Viaje de estudios por Austria y Baviera.
- 1892 Medalla de primera clase en la Exposición Nacional por su obra *Cornelia*. Medalla en la Exposición de Bilbao por su obra *Magdalena*.
- 1893 Concluida la pensión de Roma obtiene por oposición plaza de profesor en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza. Académico de número de la de Bellas Artes de San Luis³⁷. Medalla artística en la Exposición de Chicago por su obra *Primer homenaje a Colón*.
- 1894 Premio en el concurso de la Real Academia de San Fernando sobre el tema *La cultura española a través de los tiempos* (hoy propiedad de la Academia), con medalla de oro³⁸.
- 1895 Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona.
- 1896 Mención honorífica en el Salón de París por su obra *Montecarlo*.
- 1900 Profesor de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.

- 1901 Consideración de primera medalla en la Exposición Nacional por su obra *Manantial de amor* (Jesús).
- 1908 Congreso de Londres.
- 1911 Congreso de Roma. Viaje a Grecia y al sur de Italia.
- 1912 14 de abril. Ingreso como académico de número en la Real de Bellas Artes de San Fernando. Secretario de la Asociación de Pintores y Escultores. Director de la revista *Por el Arte*. Salón de París. Congreso de Dresde.
- 1913 Congreso de Gante.
- 1914 Exposición en Londres.
- 1915 Subdirector del Museo del Prado. Pintura en San Francisco el Grande, de Madrid.
- 1918 Robo del "Tesoro del Delfín". Renuncia a la Subdirección del Museo. Crisis nerviosa aguda y prolongada.
- 1919 Pequeños retratos de los contertulios en el Instituto de Valencia de Don Juan.
- 1920 Actos en Burdeos como homenaje a Goya. Conferencia en Londres.
- 1924-26 Restauración en El Casón y pintura en el Palacio de Justicia de Madrid.
- 1925 Congreso de París.
- 1930 Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid.
- 1936 12 de febrero. Propuesta para la Dirección de la Academia de Roma.
- 1936-39 Casi toda la guerra en Madrid; destrozos en su estudio y en su ánimo. Los últimos meses en San Sebastián; vuelve a pintar³⁹.
- 1939 Regreso a Madrid y a la actividad con poca salud⁴⁰. 1 de diciembre: nueva orden de jubilación.
- 1944 28 de octubre. Muere en Montilla.

(Según comunicación de la Escuela de Arte de Toledo fechada el 16 de noviembre de 2000, no consta que Garnelo fuese director ni profesor de la conocida entonces como Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, contra lo apuntado en alguna ocasión).

ANEJO II

CUADROS DE GARNELO EN MUSEOS Y ENTIDADES PÚBLICAS⁴¹.

Barcelona, Museo de Arte Moderno.

Mujer dormida (Dona dormida).

Retrato femenino (Retrat femení).

Cádiz, Museo de Bellas Artes.

Dos retratos al óleo de *Don Pelayo Quintero Atauri*.

Córdoba, Museo de Bellas Artes.

Gitana.

Estudio de la muerte de Lucano.

Enguera, Ayuntamiento.

Pro Patria.

Enguera, templo parroquial de San Miguel Arcángel.

Tránsito de San Francisco de Asís.

Madrid, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense.

Copia de *La Primavera* de Botticelli (envío del segundo año de pensionado en Roma).

Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.

Veinte pinturas al óleo sobre tabla de dimensiones reducidas: retratos de *Tormo, González Palencia, Menéndez Pidal, Sánchez Cantón, Obermaier* y otros contertulios.

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.

Primeros homenajes de América a Colón.

La mujer de Escipión (en la Embajada de España en Oslo).

Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Hércules, Dejanira y el centauro Neso.

Retrato de D. Antonio Garrido Villazán.

Retrato de D. José Espina y Capo.

Retrato de D. Manuel Aníbal Álvarez.

Retrato de D. Juan C. Cebrían.

Retrato de D. Rodrigo Amador de los Ríos.

Cabeza de anciano.

Coronación de Alfonso XIII.
Bodas de Alfonso XIII.
Desnudo masculino.
Retrato masculino.
Jardín (ejercicio de examen).
La cultura española a través de los tiempos (en el Instituto de España).

Madrid, Museo del Prado.

La muerte de Lucano, (en el Instituto P. Luis de Coloma de Jerez de la Frontera).
La gruta de Lourdes (en la Diputación Provincial de Zamora).
Los niños José y Juan y Gloria de las Bárcenas y Tomás Salvany (en el Museo de Bellas Artes de Málaga).
Retrato de Alfonso XIII con uniforme de artillero (en la Embajada de España en Lisboa).
Jesús, manantial de amor (en la Embajada de España en Lisboa).

Sevilla, Museo de Bellas Artes.

Retrato de D. Gonzalo Bilbao.

Valencia, Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos.

Santuario greco-ibérico.
San Francisco muerto.
Pepita Sevilla.
Duelo interrumpido.

Zaragoza, Museo Camón Aznar.

La biblioteca inglesa del club.

COLECCIONES PARTICULARES

De la documentación utilizada se deduce la existencia de obras de Garnelo en manos de numerosos particulares españoles y extranjeros; precisamente cinco de ellos hicieron viable la "Exposición itinerante" citada: Don Joaquín y Don Manuel Cuello Garnelo, Don José Garnelo López de Vinuesa, Doña Josefina Garnelo de Alda y Don Rafael Gómez Naranjo. Al limitar esta investigación a las colecciones realmente contrastadas son dos las que pueden ser destacadas aquí, a saber:

Colección Manuel Cabello de Alba y Moyano, en Montilla, con setenta y cinco obras.

Colección Joaquín Cuello Garnelo, en Algeciras, con medio centenar de cuadros y un número mucho mayor de apuntes.

Debo agradecer aquí los datos sumamente valiosos aportados por ambos para la redacción del presente estudio.

NOTAS (*)

1. Los datos relativos a la propuesta y al informe de la Sección de Pintura en Archivo de la Real Academia de San Fernando (ASF) 273-2/5; las actas de las sesiones citadas y de la celebrada el 4 de diciembre de 1911 para aceptar las propuestas en ASF 292-1/5. Es curioso señalar que Marceliano Santa María, pospuesto a Garnelo pero académico después, fue el encargado –con Aniceto Marinas– de rendir homenaje a Garnelo en la Academia el 30 de octubre de 1944 al fallecer éste (ASF 537/3 y diario ABC de Madrid, 31 de octubre de 1944).
 2. Ver la propuesta de nombramiento de académico en ASF 273-2/5. En el Archivo General de la Administración (AGA) aparece también la obtención de una medalla de primera clase en la Exposición Artística de Bilbao sin indicar fecha; fue en 1892 (AGA, leg. 14820, antes MEC 4846/20). Ya en 1897 el barón de ALCAHALÍ incluyó a Garnelo en su *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, París -Valencia, 1897.
 3. GARNELO, *El dibujo de memoria. Discursos leídos en la recepción pública del Excmo. Sr. D. ... y contestación del Excmo. Sr. D. Amós Salvador y Rodríguez el día 14 de abril de 1912*, Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1912, especialmente pp. 11, 12, 16 y 31.
 4. Como guía para acceder a los lugares respectivos del *Boletín* véase DIÉGUEZ PATAO, Sofía, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Índice de los años 1907-1977*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978.
 5. Durante sus años de docencia formó parte de varios tribunales de oposiciones (AGA, leg. 14820, antes MEC 4846/20). El pormenor de los servicios prestados puede ser consultado en ese mismo documento y especialmente en el legajo 1-15-16381-1300-S 134/39 del Archivo de la Dirección General de Costes de Personal y Pensiones Públicas del Ministerio de Hacienda. La calificación laudatoria en ESTEVE BOTEY, Francisco, *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Apuntes de su historia y resumen de su Plan de estudios y del Reglamento de régimen interior*, Madrid: Blass Tipografía, 1950, p. 20. Entre tantos alumnos, luego grandes figuras, AGUILERA CERNÍ, Vicente (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, tomos 5 y 6, Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1986 y 1988, señala a Gutiérrez Solana, Picasso, Vázquez Díaz y Dalí; véase especialmente el tomo 6, pp. 152-153. Hay referencias a su nombramiento de director en 1930. No se ha podido comprobar, en cambio, que fuera Garnelo "Director y Profesor" de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo –pues en la Escuela no consta–, como supone PÉREZ CONTEL, "José Garnelo Alda maestro de educadores de arte", *Enguera* (1965).
 6. GARNELO, *El Greco. Análisis estético de su cuadro El Entierro del Conde de Orgaz*, Madrid: Imprenta Mateu, 1914; "Descripción de las pinturas murales que decoran la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII (1924) y *Ermita de San Antonio de la Florida y Panteón de Goya*, Madrid: Blass Tipografía, 1928. Un ejemplo de sus conferencias, la del Conservatorio de Valencia sobre su viaje a Grecia, reseñada en el diario *Las Provincias*, de esa capital, 25 de marzo de 1925.
 7. El número 1 de *Por el Arte. Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores* apareció en enero de 1913 convirtiendo la *Gaceta* en revista mensual; pero *Por el Arte* ya había existido en los años 1907 y 1908. Entre 1918 y 1920 reapareció la *Gaceta* con un formato pobre, transformándose en *Gaceta de Bellas Artes* en
- * El ejemplar de la revista *Enguera*, atención del Ayuntamiento de la villa, del que están tomados varios textos, es reproducción en la que no aparecen los números de las páginas; por eso no pueden ser citadas en las diferentes notas.

1921; con diversas incidencias e interrupciones pudo llegar hasta el año 1956 (véanse los originales en la Biblioteca Nacional y en la Hemeroteca Municipal de Madrid). El 18 de mayo de 1915 Garnelo fue nombrado subdirector del Museo del Prado (era director Villegas). Para dirigir la Academia de España en Roma había sido propuesto por la Real de San Fernando al Ministerio de Estado el 12 de febrero de 1936, conforme a la votación del día 10 anterior; sin embargo, el Consejo Nacional de Cultura, el Patronato del Museo Nacional del Prado y el Centro de Estudios Históricos propusieron al arquitecto Emilio Moya Lledó y fue éste el nombrado por decreto de 4 de marzo de 1936 (*Gaceta* del 6) (el Patronato del Museo de Arte Moderno había propuesto a Manuel Benedito); son datos del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. 2.590, expediente 11. Es inexacto, pues, que Garnelo fuera nombrado director sin que hubiera podido tomar posesión por el comienzo de la guerra civil. Incluso la familia debió de estar convencida del nombramiento de Garnelo, pues así se hace constar en la "Síntesis biográfica" incluida en el catálogo de la exposición organizada en 1976 con obras de su propiedad (véase *Exposición itinerante José Garnelo y Alda (1866-1944), Óleos y dibujos (Colección Familia Garnelo)*, Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1976).

8. PÉREZ CONTEL, "art. cit.", pero la influencia de Garnelo sobre Wilhelm Ostwald sólo pudo ser factible en sus obras *Die Farblehre, Die Farbschule, Farbkunde* y otras publicadas en 1917 o en fecha posterior; no en sus *Malerbriefe* de 1904. BARBERÁN JUAN, Jaime, "Dos cartas de José Garnelo", *Enguera* (1965). La revista *Por el Arte* en los meses citados en el texto. Es en esa misma revista en donde se daba cuenta de la designación de Garnelo para el Congreso de Gante (*Por el Arte*, 4 (1913) IX). Para la exposición de Londres, *Catalogue of an Exhibition of Modern Spanish Art*, Londres: The Prince of Wales National Relief Fund, 1914. Sobre los actos de Burdeos, *Boletín de la R.A.B.A.S.F.*, XIV, 56 (1920) 194-197. Por lo que se refiere a los textos del propio Garnelo se puede consultar en la Biblioteca Nacional su *Memoria referente al uso y utilidad de la escala gráfica y el compás de inclinación para dibujantes*, Madrid: Imprenta Artística Española, 1911, y "La méthode de la silhouette dans l'enseignement du dessin", en *International Congress for Art Education*, Dresde, 1912. También sobre esta aportación a Dresde, *Por el Arte*, 1-8 (1913), especialmente el número 8, de agosto, X. Como ejemplo de noticias y reproducciones en *La Ilustración Española y Americana*, de Madrid, véanse las notas 23 y 24; en *La Ilustración Artística*, de Barcelona, sus números de 9 octubre de 1911 y 29 de enero de 1912.
9. Sobre el Tesoro véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Catálogo de las alhajas del Delfín*, Madrid: Museo del Prado, 1944, especialmente p. 11. De la prensa interesa sobre todo *El Sol*, Madrid, 22 de septiembre de 1918. En cuanto a Garnelo y el robo, también, GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*, Madrid: Everest, 1977, pp. 140-155; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Mis recuerdos de don José Garnelo", *Enguera* (1965) y ALMENAS, Conde de las, "Villegas", *Arte Español* (1921).
10. La cita de Manuel Garnelo —con otras notas sobre el humor del artista— en BARBERÁN JUAN, Jaime, "José Garnelo y Alda, un pintor valenciano a punto de ser descubierto", *Archivo de Arte Valenciano* (1974). Para las otras citas véanse GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, "Los cuadros de José Garnelo para el Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia"; PÉREZ CONTEL, José, "José Garnelo Alda" y LOZOYA, Marqués de, "José Garnelo y Alda", todo ello en *Enguera* (1965).
11. El talante cordial y comunicativo de Garnelo y su pasión por la pintura encontraron un ámbito propicio en la tertulia de los domingos organizada por el conde de Valencia de Don Juan. Allí convivió con personas destacadas de la sociedad de su tiempo como el conde de Casal, Asín Palacios, Tormo, Sánchez Cantón y así hasta una docena y media de contertulios, a casi todos los cuales retrató Garnelo al óleo en unas tablas pequeñas, hoy expuestas en la galería alta de la biblioteca del Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid. Fue una circunstancia que ha expuesto de modo especial SÁNCHEZ CANTÓN, "art. cit."

12. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, "José Garnelo Alda. Un famoso pintor que mereció mejor fama", *Levante*, diario de Valencia, 13 de diciembre de 1964 (reproduciendo el publicado en *Pueblo*, diario de Madrid). Entre las críticas más duras la dirigida contra la rutina de las Exposiciones Nacionales ("con el espíritu de la Academia de San Fernando") por GAYA NUÑO, Juan Antonio, *La pintura española en el medio siglo*, Barcelona: Omega, 1952, p. 27, y la de LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid: Tecnos, 1953, p. 507, quien (refiriéndose directamente a *La muerte de Lucano*) considera esta obra como "el canto del cisne de la pintura de historia... , un género que contribuyó tanto a esterilizar el talento de muchos pintores españoles". El juicio de ALMENAS en "art. cit.", p. 407. La "otra razón", en CLÉMENTSON LOPE, Miguel, "José Garnelo y Alda. Un pintor erudito de entre siglos no valorado justamente", *Ibuit*, 47 (1990) 5. Una crítica contemporánea de Garnelo por no haber perseverado en el realismo de algunas de sus obras en GARRIDO, Antonio, "José Garnelo y Alda. Nuestros grandes artistas contemporáneos", *La Ilustración Española y Americana*, LVII, 24 (30 de junio de 1913) 412. Otra referencia a ese abandono, precisando que "no por ello abandona totalmente la pintura realista", en LAGO, Silvio, "Artistas contemporáneos. José Garnelo y Alda", *La Esfera*, IV, 169 (24 de marzo de 1917). En cambio hay quien ha alabado lo que se considera reconocimiento por Garnelo de su propia "línea límite": GARÍN LLOMBART, Felipe-Vicente, "En torno a José Garnelo y Alda", en *Exposición itinerante... op. cit.* GÁLLEGO, por su parte, estima que ese tipo de pintura "histórico-literaria" "jamás impidió a pintores natos, como Garnelo, la realización de una pintura pictórica" en "Presentación", en CLÉMENTSON LOPE, Miguel Carlos, *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, Córdoba: Diputación Provincial, 1985. Parece que la familia de Garnelo encargó la redacción de una biografía del artista al marqués de Lozoya, pero éste no pudo llevarla a término: BARBERÁN JUAN, "art. cit.", p. 16.
13. *Catalogue...*, pp. 1-7 y 37. En cuanto a la difusión de su obra en la Argentina y el Brasil hay una referencia a la venta de cuadros de Garnelo a través de varias exposiciones en *Por el Arte*, 4 (abril de 1913) 21-24.
14. *Exposición J. Garnelo y Alda*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1934. A sus múltiples exposiciones en el extranjero se refiere José R. GARNELO L. DE VINUESA en *José Garnelo y Alda (Catálogo de la exposición)*, Córdoba: Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, 1972.
15. *Exposición José Garnelo y Alda*, Madrid: Grifé y Escoda, 1964.
16. *José Garnelo (Catálogo...)*, Córdoba, 1972. GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, en su "José Garnelo y Alda", *Enguera* (1965), ha recordado la ilusión con la que Garnelo proyectó una serie de veintiséis lienzos para recoger los distintos pasajes de la obra de Lope de Vega, serie –dice– que "iba destinada a la Exposición Nacional de 1936, con la pretensión de alcanzar la medalla de honor", pero la exposición no llegó a ser inaugurada; es de suponer que a esa serie pertenecían los bocetos expuestos en 1972.
17. *Exposición itinerante...*
18. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Inventario de las pinturas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964. PIQUERO LÓPEZ, M^a de los Angeles Blanca, *Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985, y *Adiciones al segundo inventario* (inédito). El *Jardín* parece ser un ejercicio de examen a juzgar por el sello que lleva al dorso. Es curioso que sólo unos pocos cuadros de Garnelo aparecen en LABRADA, Fernando, *Catálogo de las Pinturas. Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1965.
19. *Museo del Prado. Inventario general de pinturas, III. Nuevas adquisiciones, etc.*, Madrid: Museo del Prado, 1966.
20. GARÍN LLOMBART, Felipe-Vicente, *Breve visita al Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*, Valencia: Museo Provincial de Bellas Artes, 1970, p. 40.
21. CLÉMENTSON ha estudiado especialmente la pintura de paisaje que, a su juicio, es "el conjunto más congruente y sincero" de la obra de Garnelo, señalando los posibles ejemplos de inspiración y la

- influencia de diversos maestros, desde Koch y Haes hasta Vitto d'Ancona, pasando por Corot y Daubigny; *El mundo clásico...*, pp. 57-61. Muchos de sus paisajes están pintados al óleo sobre tablas pequeñas, que llevaba siempre a mano en sus viajes.
22. SÁNCHEZ CANTÓN, "art. cit.", *Enguera* (1965); y "La fuerza estética del dibujo" en *Exposición itinerante...*, p. 22. Una reproducción del autorretrato juvenil en *Enguera* (1965). AYERBE, Marquesa de, *El castillo de Mos de Sotomayor. Apuntes históricos*, Madrid: Imprenta, Fortanet, 1904.
 23. La referencia precisa con los datos de publicación en *La Ilustración*, en UTANDE RAMIRO, M^a del Carmen, *Inventario de la colección de dibujos originales para la Ilustración Española y Americana* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, separatas de los números 64, 72 y 81 de *Academia*, correspondientes a los años 1987, 1991 y 1995, números de inventario 17, 60, 119, 125, 126 y 177, 477, 799, 863 y 864. Ya fuera de ese círculo, en la *Exposición itinerante* citada figuraban tres dibujos destinados a un tratado que el artista preparaba sobre esta materia; y en la colección Cuello Garnelo son ciento treinta y tres los apuntes elaborados con ese fin, que pueden ser datados entre 1905 y 1910. Hay dibujos a pluma en la disertación sobre "El entierro del Conde de Orgaz", también citada, de 1914. Hacia 1915 está datado uno de los dibujos incluidos en la exposición mencionada. En 1919 publica la Revista *La Esfera*, 183 (30 de junio de 1919) s/p., unos apuntes preciosos del natural.
 24. CAMPOY, A. M., "Crítica de exposiciones: Garnelo", *Enguera* (1965). El grabado de San Pietro fue reproducido en *La Ilustración Española y Americana*, XXIV (30 de junio de 1913) 414-415 (véase la nota 30). Sobre la exposición en Grifé y Escoda el catálogo citado de 1964.
 25. Una descripción crítica de la decoración del palacio de la Infanta Isabel en LOZOYA, Marqués de, "José Garnelo y Alda", en *Enguera* (1965). La obra en Montilla figura citada en el expediente de ingreso de Garnelo en la Academia, ASF 273-2/5.
 26. Referencia a la obra en el palacio de Amboage en "Garnelo" en *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Apéndice*, t. V, Madrid, Espasa- Calpe, 1931, p. 729. La del Marqués de Muñiz en la misma obra, p. 730 y en CUELLO, A., "La obra de Garnelo", en *José Garnelo y Alda (Exposición)...*
 27. UTANDE IGUALADA, Manuel, "Justicia, Derecho, Arte (II)", *Academia*, 82 (1996) 252-257. MARÍN DE LA BÁRCENA, Antonio, *El Palacio de Justicia en Madrid*, Madrid: Establecimiento Tipográfico Blass, 1927, pp. 18-19. CARTAGENA, Luis, "El Gran Collar de la Justicia", *Enguera* (1965). La colección Cuello Garnelo conserva un gran boceto al óleo de la alegoría del Collar y varios apuntes de figuras sueltas de la misma composición en tiza sobre papel.
 28. CUELLO, "art. cit."; CALABUIG REVERT, J. José, *El Real Templo Basílica de San Francisco el Grande*, Valencia: Imprenta La Gutenberg, 1919, p. 156; LAGO, "art. cit."; RIAL, Cándido, O. F. M., *Real Basílica de San Francisco el Grande*, Madrid: Cisneros, 1976, pp. 14 y 36.
 29. SÁNCHEZ CANTÓN, "Mis recuerdos...". También hay referencias en CUELLO, "art. cit." y en *Cien años de pintura en España y Portugal*, t. III, Madrid: Antiquaria, 1989, p. 134. Para valorar los análisis y la técnica de la pintura mural en Garnelo resulta imprescindible la obra de CLÉMENTSON, *El mundo clásico...*, pp. 107-110.
 30. Sin ser ciertamente mural cabría unir a estas obras un gran lienzo que decoraba el despacho del Presidente del Instituto de España: *La cultura española a través de los tiempos* (LOZOYA, "José Garnelo...") y que en el otoño del año 2000 había pasado a presidir el salón de actos del Instituto; es una obra premiada en un concurso de la Academia de San Fernando en 1894 y que figura en el inventario de ésta, aunque catalogada como *Las glorias de España*. En su Museo hay otra versión del mismo asunto debida a Luis García Sampedro. PÉREZ SÁNCHEZ, *Inventario...*, número 864 y 436 respectivamente (ver también la nota 38).
 31. CARTAGENA, "El Gran Collar...". BERUETE Y MORET, A. de, *Historia de la pintura española en el siglo XIX*, Madrid: Imprenta Blass, 1986, p. 126 (la primera edición es de 1903).

32. ALMELA Y VIVES, Francisco, "El pintor José Garnelo Alda", *Enguera* (1965); CLÉMENTSON, "José Garnelo...", número 48, 5; LAGO, "Artistas..." y PRADOS LÓPEZ, José, "Recordando a José Garnelo en el centenario de su nacimiento", *Enguera* (1965).
33. AGUILERA CERNÍ, *Historia...*, t. 5, pp. 130 y 161; GALINSOGA, Luis de, "La Exposición Garnelo en el Círculo de Bellas Artes", *Enguera* (1965); GARÍN, "En torno a...", p. 12; SÁNCHEZ CAMARGO, "José Garnelo..."; CAMPOY, "Crítica..."; NIETO CUMPLIDO, Manuel, "La pintura de José Garnelo (Religiosa)", en *José Garnelo (Catálogo)*, 1972; GONZÁLEZ MARTÍ, "Los cuadros..." y LOZOYA, "José Garnelo...".
34. GARNELO, *El dibujo...*, p. 31, *Catalogue...*, XXIV, *El Greco*, p. 9 y *Exposición J. Garnelo y Alda...* (1934), s/p.
35. El padre, José Ramón Garnelo Gonzálbez, fue médico y pintor y publicó una obra que cubría ambas vertientes: *El hombre ante la estética o tratado de antropología artística*, Madrid: Imprenta de A. Ruiz, 1885, de su primer matrimonio había tenido una hija, Eloísa, también pintora; del segundo nacieron José Santiago y Manuel, éste escultor y catedrático. Estando de médico en Montilla fundó una imprenta, organizó un grupo de teatro y desarrolló diversas actividades artísticas (BARBERÁN JUAN, Jaime, *José Garnelo y Alda en su centenario -1866/1966-*, separata de *Archivo de Arte Valenciano*, (1966) 1).
36. Sin duda eligió el tema de *La muerte de Lucano* como homenaje a su padre, quien había llevado al lienzo el mismo asunto el año en que nació José Santiago, cuadro que –se ha dicho– fue "quemado por los rojos en la plaza del Horno de la ciudad de Alcira en el año 1936": ROS FILLLOL, Godofredo, "Recuerdo de un ilustre valenciano", *Enguera* (1965).
37. La condición de académico de Zaragoza consta en las hojas de servicio de Garnelo (AGA, leg. 14820, antes MEC 4846/20). No se ha podido comprobar documentalmente si fue también académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, aunque parece que sí.
38. El título completo de la obra propuesta era *La cultura española simbolizada en la agrupación de los grandes hombres que más han contribuido a su determinación y a su desarrollo en todos tiempos* y el premio una medalla de oro personalizada, tres mil pesetas y cien reproducciones de la obra (ASF, 85- 3/5); pero tres mil pesetas era entonces el importe de los gastos ordinarios de la Academia durante nueve meses o el de diez años (sí, diez años) de la gratificación del auxiliar del Secretario (ASF 32-1/5, presupuesto general para 1894). En 1894 presentó Garnelo dos obras costumbristas en sendas exposiciones: *La Dolores* en la Bienal del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, y *La saleta* en la Artística de Bilbao; véase *La Ilustración Española y Americana* de 1894, números XXIII, de 22 de junio, pp. 375 y 384, y número XXXIII, de 8 de septiembre, pp. 139 y 148, con reseña y reproducción de ambas obras.
39. Sobre el estado físico y psíquico de Garnelo en el Madrid en guerra, SÁNCHEZ CANTÓN, "Mis recuerdos..."; y del regreso a la pintura en San Sebastián, BARBERÁN, *José Garnelo...*, p. 14.
40. Referencia a su salud quebrantada, que no le impidió cultivar su vocación pictórica aun en los últimos años de su vida, en GONZÁLEZ MARTÍ, "José Garnelo..."
41. Van incluidos sólo los datos comprobados personalmente.

APÉNDICE

A) OBRAS DE REFERENCIA NO CITADAS EN EL TEXTO

- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, t. II, Valencia: Albatros, 1999.
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, (nueva ed.), t. 5, París: Grund, 1999.
- BUSSE, Joachim. *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19 Jahrhunderts*, Wiesbaden: V.B.K.D., 1977.
- *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, t. 6, Madrid: Forum Artis, 1996.
- *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, t. 25, Barcelona: Hijos de J. Espasa, 1924.
- *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. Valencia: Graphic 3, 1973.
- JIMÉNEZ-PLACER, Fernando, "La pintura y la escultura españolas de la segunda mitad del siglo XIX", en el t. 15 de la *Historia del Arte Labor*. Madrid: Labor, 1944.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto ("Bernardino de Pantorba"), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid: J.R. García, 1980.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel, *La Pintura Valenciana del Siglo XX*. t. 1 (1900-1950), Valencia: F. Domenech, 1998.
- PANTORBA, Bernardino de (ver LÓPEZ JIMÉNEZ).
- *Spanish Artists from the Fourth to the Twentieth Century, A Critical Dictionary* (Frick), vol. 2, New York: G.K. Hall & Co., 1996.
- THIEME-BECKER (ed. Ulrich Thieme), *Allgemeines Lexikon der Bildenen Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 13, Leipzig: E.A. Seemann, 1920 (con algún error).
- WALDMANN, Emil, *Arte del realismo e impresionismo en el siglo XIX*, Barcelona: Labor, 1944.

B) ÍNDICES DE BIBLIOGRAFÍA

- CLÉMENTSON LOPE, Miguel Carlos, *El mundo clásico en José Garnelo y Alda*, apéndice bibliográfico, Córdoba: Diputación Provincial, 1985.
- GARCÍA MELERO, José E., *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*, Madrid: F.U.E., 1978.

TERCER INVENTARIO DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS DE LA REAL ACADEMIA

M.^a de los Ángeles Blanca Piquero López

Prosiguiendo con la labor iniciada años atrás, en la nueva remodelación del museo y dentro de las tareas de catalogación de los fondos, en proceso de realización, se presenta este tercer inventario de pintura*, como continuación de los publicados en 1964¹ y 1985². En él se incorporan más de cien obras nuevas, que pertenecen a la Real Academia, completando la relación del importante fondo pictórico de la institución. Este trabajo permitirá finalmente la actualización y revisión de toda la colección de pinturas en un "inventario general de pinturas", en preparación.

Se inventarían obras de distinta índole y origen. Cuadros procedentes de fondos antiguos de los siglos XVII y XVIII que por determinadas circunstancias no se recogieron anteriormente. Se trata de obras remitidas por artistas académicos para cumplir con sus deberes de pensionados, y otras que fueron objeto de premios. Se han incorporado también las entregadas por los académicos artistas con motivo de su ingreso en la corporación, así como las procedentes de los últimos legados y donaciones.

Como consecuencia de la revisión que, paralelamente, se está realizando de los depósitos que la Academia tiene en otras instituciones, se recogen obras cedidas al Museo de Pontevedra y algunas del Museo de Oviedo³, de las que no se dio noticia en los inventarios anteriores.

Finalmente hay que destacar la incorporación de las últimas adquisiciones realizadas por la Real Academia, entre las que se encuentran algunas, compradas con ayuda del Ministerio de Cultura, una mayoría, con cargo a la "herencia Guitarte".

Con ellas, de alguna manera, el museo ha pretendido cubrir vacíos y aspectos que no se contemplaban en las colecciones existentes, y en otros casos completar el conjunto, ya existente, de artistas especialmente significativos, con obras de calidad indiscutible, de épocas distintas y con una amplia temática.

Entre las adquisiciones cabe mencionar las naturalezas muertas como el espléndido *Agnus Dei* de Francisco de Zurbarán; los dos floreros de Juan de Arellano, o el *Frutero y periódico* de Juan Gris. Se incluyen también una serie de paisajes, adquiridos en los últimos años, como la *Vista de la calle de Alcalá de Madrid* de Antonio Joli; la magnífica *Erupción del Vesubio* de Antonio Carnicero; la *Vista de Toledo* de Ignacio Zuloaga y el *Interior de una catedral* de Genaro Pérez Villaamil; y el excepcional *Autorretrato* de Francisco Bayeu, comprado recientemente.

Se realiza exclusivamente un inventario artístico, manteniendo las atribuciones tradicionales, con el fin de dar a conocer estas obras a los estudiosos. No obstante, la investigación ha permitido en ocasiones aportar datos inéditos, localizando obras nuevas, como es el caso del cuadro de *Venus vendando al Amor* (n.º 1341), depositado en Pontevedra, publicado en el n.º 87 de *Academia*, que ha podido ser identificado como obra del pensionado en Roma durante el siglo XVIII, Antonio Martínez. Esta búsqueda ha permitido asimismo incorporar algunos cuadros procedentes de la Colección Godoy (1816), no localizados hasta ahora e incluso consignar el autor, como ha sucedido con el *Nacimiento de Hércules* del flamenco Jan de Duyts (n.º 1347), mencionado en la colección de Godoy como anónimo, y del que se dará noticia en un próximo Boletín de *Academia*.

En el inventario se hace referencia al autor, fecha, si se conoce, época, técnica y dimensiones, expresadas en centímetros, relacionando en primer lugar la altura de las obras. A continuación se recogen firmas, inscripciones y otras anotaciones en lienzos y en marcos, así como etiquetas y numeración correspondientes a inventarios antiguos. En determinados casos se menciona el estado de conservación, procedencia de las obras y otros datos que se han juzgado de interés. Se acompaña el inventario con fotografías de todas las obras así como el correspondiente índice de artistas.

* Trabajo en relación con el proyecto de investigación (n.º 94/99), Universidad Complutense-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

NOTAS

1. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "Inventario de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 18 (1964) 49-77.
2. PIQUERO LÓPEZ, M^a Ángeles Blanca, "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61 (1985) 79-115.
3. Agradecemos la ayuda prestada por sus directores, quienes han facilitado las fotografías de dichas obras.



1301

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA

Cromatismo en rosa, 1985

Óleo sobre lienzo.

149 x 149 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

"M. RODRIGUEZ-ACOSTA 85".



1302

FERNANDO ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR

Busto de Miss Edwards

Óleo sobre lienzo.

59 x 45 cm.



1303

ÁLVARO DELGADO RAMOS

Retrato de don Enrique Lafuente Ferrari, 1986

Óleo sobre lienzo.

81 x 65 cm.

Al dorso: "D. Enrique Lafuente I.1986". Rubricado

Donado por su autor en abril de 1993.

Depositado en la Calcografía Nacional.



1304

ÁLVARO DELGADO RAMOS
Retrato de Evaristo Valle, 1985
Técnica mixta sobre papel.

90 x 64 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"a. Delgado".

Donado por su autor en 1986 (Junta de 30 de
junio de 1986).



1305

ANÓNIMO SIGLO XIX
Retrato de don Antonio Tomasich Haro
Óleo sobre lienzo.

61 x 47 cm.

Donación de don Antonio Nombela Tomasich,
1986. Entregado por su viuda (Junta de 24 de
julio de 1986).



1306

ADRIANO FERRÁN
*Retrato de doña Adela Campos Forniés, esposa de don
Julio Nombela*

Óleo sobre lienzo.

80 x 64 cm.

Donación de don Antonio Nombela Tomasich,
1986. Entregado por su viuda (Junta de 24 de
julio de 1986).



1307

VALERIANO BÉCQUER

Retrato de don Julio Nombela Tabares

Óleo sobre lienzo.

61 x 47 cm.

Donación de don Antonio Nombela Tomasich, 1986. Entregado por su viuda (Junta de 24 de julio de 1986).



1308

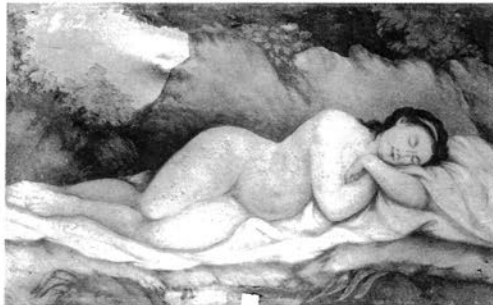
EDUARDO ZAMACOIS

Retrato de don Julio Nombela, 1861

Óleo sobre lienzo.

80 x 64 cm.

Donación de don Antonio Nombela Tabares, 1986. Entregado por su viuda (Junta de 24 de julio de 1986).



1309

ANÓNIMO SIGLO XVIII

Venus tendida

Óleo con fibra textil.

68 x 106 cm.

Firma ilegible a la izquierda. Etiqueta circular 96, romboidal 502, almacén 75.



1310

JOSÉ MARÍA LÓPEZ MEZQUITA

Retrato de don Andrés Segovia

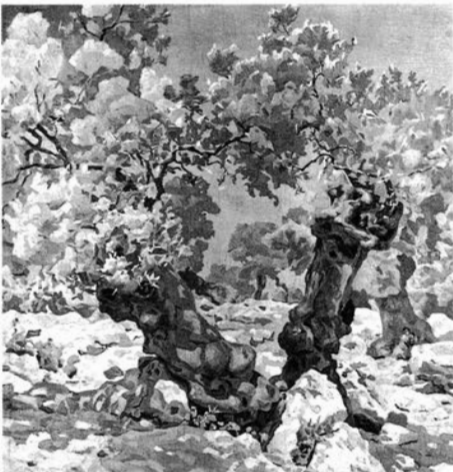
Óleo sobre lienzo.

133 x 98 cm.

Firmado en el ángulo superior izquierdo:

"J. López Mezquita".

Donado por la familia en acto solemne celebrado en la Real Academia el 21 de febrero de 1988.



1311

ANTONIO LÓPEZ TORRES

Olivos de Mallorca, 1941

Óleo sobre lienzo.

54 x 50 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. López Torres / 1941".

Al dorso, a lápiz: "olivos milenarios de Mallorca. A. Lopez Torres". Rubricado.

Donación de Antonio López García en mayo de 1988.



1312

ANTONIO LÓPEZ TORRES

Paisaje manchego, c. 1980

Óleo sobre lienzo.

27 x 33 cm.

Al dorso, a lápiz: "A. López Torres hacia 1980".

Donación de Antonio López García en mayo de 1980.



1313
ANÓNIMO SIGLO XX
Modelos
Óleo sobre lienzo.
100 x 115 cm.



1314
ÁLVARO DELGADO RAMOS
Retrato de don Luis Blanco Soler
Óleo sobre lienzo.
64 x 80 cm.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"A. Delgado".



1315
ANÓNIMO SIGLO XVIII
Sibila Pérsica (copia de Francisco Barbieri,
el Guercino)
Óleo sobre lienzo.
137 x 98 cm.
Depositado en el Instituto de España.



1316

CARLOS ACOSTA

Versión sobre Goya (Doña Leocadia)

Óleo sobre lienzo.

99 x 80 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

"ACOSTA".

Donado por su autor el 3 de noviembre de 1986

(Junta de 27 de febrero de 1987).

Al dorso: "VERSION / TRABAJO Nº 2 / SOBRE

GOYA / POR, CARLOS / ACOSTA". En el marco:

"Doña Leocadia Pinturas Negras".



1317

LORENZO AGUIRRE SÁNCHEZ

San Fermín

Óleo sobre lienzo.

210 x 194 cm.

Inscripción abajo: "ME LLAMO FERMIN SOY

ESPAÑOL SENADOR CIUDADANO / DE

PAMPLONA CRISTIANO POR LA FE ...".

Donado por su viuda doña Francisca Benito Rivas

en 1988 (Comisión del Museo de 20 de junio de

1988).



1318

ANTONIO CANO COREA

Composición, 1982

Óleo y acrílico sobre lienzo.

130 x 97 cm.

Al dorso: "PINTO / ANTONIO CANO / 82".

Firmado abajo: "ANTONIO CANO / 82".

Donado por el autor (Becario Conde de

Cartagena) en noviembre de 1988.



1319

BONIFACIO LÁZARO LOZANO

Adán y Eva, 1933

Óleo sobre lienzo.

95 x 116 cm.

Abajo a la izquierda: "B. Lázaro / 1933".

Donado por su autor en 1989 (Junta de 26 de junio de 1989). Con esta obra obtuvo el premio Conde de Cartagena de 1933.



1320

CORRADO GIAQUINTO

Alegoría de la Paz y la Justicia

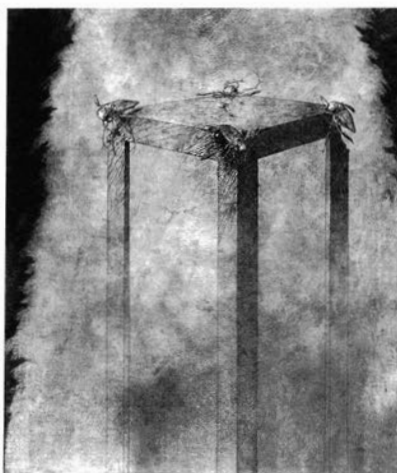
Óleo sobre lienzo.

253 x 263 cm.

En el ángulo inferior izquierdo numeración en blanco: "93".

Destinado a la Sala de Juntas de la Academia.

Inspirado en la obra del mismo asunto del Museo del Prado (n.º 104) y en el boceto del Museo de Indianápolis.



1321

JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ

Mesa Malaya, 1987

Óleo sobre lienzo.

100 x 81 cm.

Firmado en la zona inferior derecha:

"J. Hernández 87".

Donado con motivo de su recepción como académico de número, el 5 de noviembre de 1989.



1322

RICARDO VERDE

Retrato de Esteve (copia de Goya)

Óleo sobre lienzo.

101 x 75 cm.

Al dorso, en el ángulo inferior izquierdo: "Ricardo Verde".



1323

MARIANO OLIVER AZNAR

Retrato de Mariano Oliver Pascual

Óleo sobre lienzo.

51 x 41 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Oliver Aznar".

Donado por la viuda de Gómez Pallete, doña María Jesús Oliver Pascual en 1989.



1324

JOSÉ MANAUT VIGLIETTI

Retrato de don Leopoldo Querol

Óleo sobre lienzo.

96 x 129 cm.

Ángulo inferior derecho: "A. LEOPOLDO QUEROL, / POR SU GENIO MUSICAL, / POR SU VIDA HEROICA, / FRATERNALMENTE / JOSE MANAUT / MADRID 1969".

Perteneciente al Legado Querol, donado por la familia en 1969.

Depositado en la Biblioteca de la Real Academia.



1325

JOSÉ MARÍA GALVÁN Y CANDELA

Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida. Ángeles
Óleo sobre lienzo.

42 x 23 cm.

Al dorso en el lienzo a tinta: "23 J. Galván".

Lienzo preparatorio para la estampación de la serie de grabados de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida.

Adquirido por la Real Academia a los descendientes de Galván el 26 de junio de 1989, tras un depósito previo realizado en 1973.

Pertenecen al mismo conjunto los números:

1100 a 1109 y 1326 a 1329.



1326

JOSÉ MARÍA GALVÁN Y CANDELA

Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida. Ángeles
Óleo sobre lienzo.

40 x 26 cm.

Al dorso: "J. Galván". En tinta: "nº 24".

Lienzo preparatorio para la estampación de la serie de grabados de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida.

Adquirido por la Real Academia a los descendientes de Galván el 26 de junio de 1989, tras un depósito previo realizado en 1973.

Pertenecen al mismo conjunto los números:

1100 a 1109 y 1325, 1327, 1328 y 1329.



1327

JOSÉ MARÍA GALVÁN Y CANDELA

Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida. Ángeles
Óleo sobre lienzo.

41 x 26 cm.

Al dorso: "J. Galván".

Lienzo preparatorio para la estampación de la serie de grabados de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida.

Adquirido por la Real Academia a los descendientes de Galván el 26 de junio de 1989, tras un depósito previo realizado en 1973.

Pertenecen al mismo conjunto los números:

1100 a 1109 y 1325, 1326, 1328 y 1329.



1328

JOSÉ MARÍA GALVÁN Y CANDELA

Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida. Ángeles
Óleo sobre lienzo.

22 cm. (pechina) (13).

Al dorso: "J. Galván".

Lienzo preparatorio para la estampación de la serie de grabados de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida.

Adquirido por la Real Academia a los descendientes de Galván el 26 de junio de 1989, tras un depósito previo realizado en 1973.

Pertenecen al mismo conjunto los números:

1100 a 1109 y 1325, 1326, 1327 y 1329.



1329

JOSÉ MARÍA GALVÁN Y CANDELA

Boceto de los frescos de San Antonio de la Florida. Ángeles
Óleo sobre lienzo.

22 cm. (pechina).

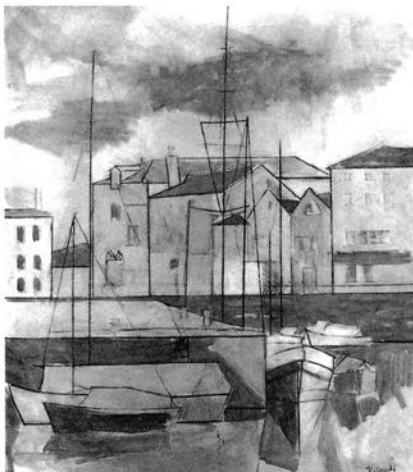
Al dorso: "J. Galván". Dos ángeles (14).

Lienzo preparatorio para la estampación de la serie de grabados de las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida.

Adquirido por la Real Academia a los descendientes de Galván el 26 de junio de 1989, tras un depósito previo realizado en 1973.

Pertenecen al mismo conjunto los números:

1100 a 1109 y 1325 a 1328.



1330

JOAQUÍN PEINADO

Puerto de mar, 1964

Óleo sobre lienzo.

100 x 81 cm.

Al dorso etiqueta de presentación al Salón de Otoño de 1962 de París.

Firmado a la derecha: "Peinado / 64".

Donación de un coleccionista francés a través del Excmo. Sr. Pérez Villanueva.



1331

PEDRO FLORES

Pareja, 1932

Óleo sobre lienzo.

41 x 33 cm.

Firmado en el ángulo superior izquierdo:

“Flores” 32”.

Donación de un coleccionista francés a través del
Excmo. Sr. Pérez Villanueva.



1332

ARMANDO DEL RÍO LLABONA

Nefertiti

Óleo sobre lienzo.

81 x 100 cm.

Al dorso: “Armando del Río / Título: NEFERTITI
(la que ama el silencio)”

Donación del académico correspondiente de
Sevilla, Armando del Río, el 7 de abril de 1990.



1333

FERNANDO POLO ALFARO

Retrato de don Luis Blanco Soler, 1988

Óleo sobre lienzo.

116 x 89 cm.

En el ángulo inferior izquierdo: “Fernando Polo
de Alfaro / 1988 / CACERES”.



1334

ALFREDO RAMÓN ROBLADANO

Taberna madrileña, 1990

Óleo sobre lienzo.

81 x 116 cm.

Firmado ángulo inferior derecho: "Alfredo Ramón / 1990".

Donado por su autor en octubre de 1990.



1335

GREGORIO PRIETO

Equus

Óleo sobre lienzo.

109 x 152 cm.

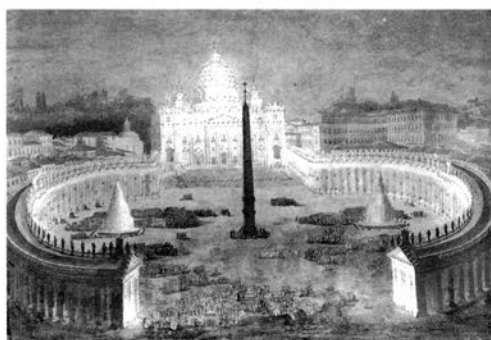
Firmado abajo, a la izquierda: "GREGORIO PRIETO"

Al dorso, etiquetas: -Museo del Parque Bilbao, a tinta en el marco superior "XXVI EXPOSITION BIENALE - INTERNACIONAL des Beaux Arts.

Venise 1952" II Bienal Hispanoamericana de Arte:

La Habana, 1953. -Homenaje a la España Ibérica.

Venecia, 1952.



1336

A. TIRONI

Vista de la plaza de San Pedro, 1891

Acuarela sobre papel, pegado a lienzo.

69 x 99 cm.

Inscripción en el pórtico a la derecha:

"Alex Tironi? fecit 1891".



I337

A. TIRONI

Vista de la plaza de San Pedro, 1892

Acuarela sobre papel pegado a lienzo

69 x 99 cm.

Inscripción en el pórtico a la derecha:

"Alex Tironi? fecit 1892".



I338

ANÓNIMO GENOVÉS DEL SIGLO XIX

Retrato del marino Juan Miras Frías

Óleo sobre lienzo.

45 x 35 cm.



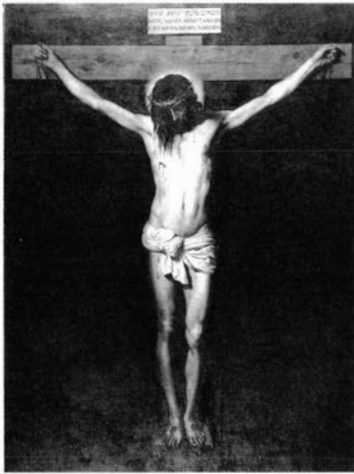
I339

ANÓNIMO GENOVÉS DEL SIGLO XIX

Retrato de doña Florentina Fuentes Mira

Óleo sobre lienzo.

45 x 35 cm.



1340

GREGORIO FERRO REQUEIXO

Crucificado (copia del Cristo de Velázquez),
c. 1775

Óleo sobre lienzo.

245 x 169 cm.

Depositado en el Museo de Pontevedra en 1929
(Junta de 11-VII-1929).



1341

ANTONIO MARTÍNEZ ESPINOSA

La educación del Amor (copia de Tiziano)

Óleo sobre lienzo.

115 x 181 cm.

Depositado en el Museo de Pontevedra en 1929
(Junta de 11-VII-1929).



1342

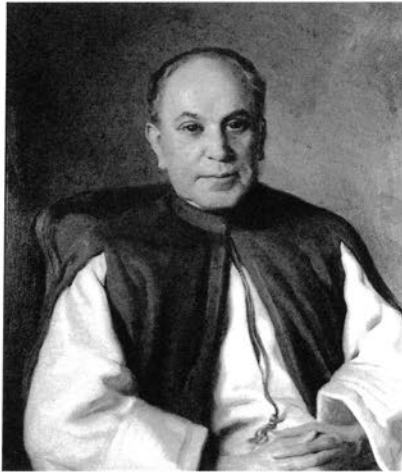
LUCAS JORDÁN

Fragmento de una huida a Egipto

Óleo sobre lienzo.

117 x 138 cm.

Depositado en el Museo de Pontevedra en 1929
(Junta de 11 -VII-1929).



I343

ENRIQUE SEGURA

Retrato de don Federico Sopena, 1973

Óleo sobre lienzo.

81 x 65 cm.

Firmado abajo a la izquierda: "ENRIQUE SEGURA / 1973".



I344

RAMÓN PADRÓ Y PERET

Retrato de la marquesa de Magaz, doña Leonor Pers y Girandón

Óleo sobre lienzo.

200 x 140 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R. PADRÓ / A mi amigo Excmo. Sr. D. Juan Magaz".

Donado por su nieta doña María del Carmen Rosell (Junta de 18 noviembre de 1974).



I345

ANTONIO CABA Y CASAMITYANA

Retrato del marqués de Magaz, don Juan Magaz y Jaime

Senador del Reino. Consejero de Estado.

Catedrático de la facultad de Medicina.

Óleo sobre lienzo.

104 x 166 cm.

Etiqueta circular "96". Etiqueta romboidal "502".

Almacén, "75".

Donado por su nieta doña María del Carmen Rosell (Junta de 18 de noviembre de 1974).



1346

NICOLÁS FORTEZA FORTEZA

Paisaje de Mallorca

Óleo sobre lienzo.

81 x 65 cm.

Firmado abajo, a la izquierda: "Nicolás Forteza".

Al dorso, a tinta: "Nicolás Forteza".



1347

JAN DE DUYTS

Nacimiento de Hércules

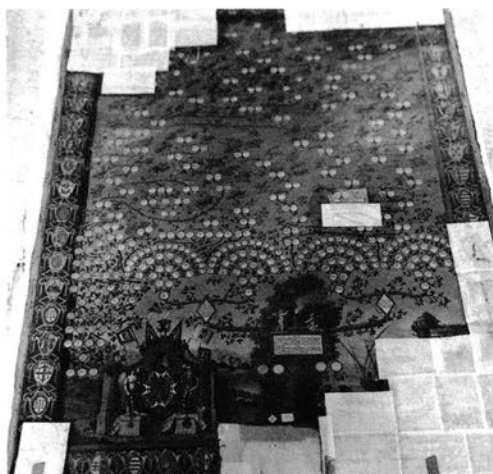
Óleo sobre lienzo.

164 x 228 cm.

Firmado abajo en el centro: "I. D. DUYTS f.".

En el ángulo inferior derecho etiquetas: rectangular "almacén 246", romboidal "48", y circular "533".

Ingresa en la Academia en 1816, procedente de la Colección Godoy.



1348

ZACARIÁS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ (Atribución)

Árbol genealógico de la descendencia de Godoy,

c. 1795

Óleo sobre lienzo.

327 x 233 cm.

Ingresa en la Academia en 1816, procedente de la Colección Godoy.



1349

PEDRO DE ACOSTA

Trampantojo

Óleo sobre lienzo.

124 x 93 cm.

Firmado en la zona inferior: "P^o de Acosta f."

Etiqueta rectangular: "271". Etiqueta romboidal.



1350

HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES

La Piedad

Óleo sobre lienzo.

100 x 190 cm.

Firmado en una piedra a ala izquierda: "HIPOLITO / HIDALGO / DE CAVIEDES".



1351

ANÓNIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

San Cayetano Thiene escribiendo las constituciones de la orden de los teatinos (C.R.)

Óleo sobre lienzo.

135 x 98 cm.

En el libro inscripción: "Constitutiones Clericorum Reg... / quaerite primum Reg / num Dei et iustitiam eius ...".

Etiquetas en el ángulo inferior izquierdo: rectangular "Almacén" y romboidal "92". En blanco arriba a tiza "n^o 92" y etiqueta pequeña moderna con el n.º 674.

En mal estado.



1352

FERNANDO CABRERA GISPERT

Pastorcita

Óleo sobre tabla.

20 x 13 cm.

En el ángulo inferior izquierdo: "Al Exmo. S. D. J. CANALEJAS SU SEGURO S.S."

Donado por don Juan Domínguez en 1994.



1353

ANÓNIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

Santa Teresa con el ángel

Óleo sobre lienzo.

164 x 137 cm.

En mal estado.



1354

PAOLO DE MATTEIS

Erminia entre los pastores

Óleo sobre lienzo.

200 x 250 cm.

Ingresa en la Real Academia en 1816 procedente de la Colección Godoy.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1355

ANÓNIMO HOLANDÉS

Marina

Óleo sobre lienzo.

65 x 90 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Oviedo hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1356

DOMENICHINO (copia)

Sibila

Óleo sobre lienzo.

115 x 88 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1357

ANÓNIMO FLAMENCO (círculo de Jan Brueghel)

Florero

Óleo sobre tabla.

117 x 82 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1358

ANÓNIMO NAPOLITANO DEL SIGLO XVII

Lucrecia dándose muerte

Óleo sobre lienzo.

119 x 100 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1359

ANÓNIMO HOLANDÉS

Marina

Óleo sobre lienzo.

65 x 90 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1360

GUIDO RENI (copia de la Galería Capitolina de Roma)

San Sebastián

Óleo sobre lienzo.

125 x 90 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1361

ALONSO DEL ARCO

El Divino Pastor

Óleo sobre lienzo.

175 x 97 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo Provincial de Pintura.



1362

ALONSO DEL ARCO

La Asunción de la Virgen

Óleo sobre lienzo.

220 x 125 cm.

Depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo) hacia 1889.

Depósito aprobado en sesión ordinaria de 17 de octubre de 1887 con destino a la Academia Provincial de Bellas Artes de San Salvador de Oviedo, más tarde Museo provincial de Pintura.



1363

ANÓNIMO

Bodegón con velones

Óleo sobre táblex.

41 x 52 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1364

JOSÉ LUCAS RUIZ

Figura

Óleo sobre papel.

30 x 22 cm.

Inscripción en el ángulo inferior derecho: "A Miguel y Mariuca / a los que admiro / por tantas cosas / José Lucas".

Legado Garciasol, 1994.



1365

JOSÉ LUCAS RUIZ

Figura, 1977

Óleo sobre papel.

30 x 22 cm.

Firmado arriba, a la derecha: "José Lucas / 1977".

Inscripción en el ángulo derecho: "a Ramón de Garciasol, / y a Mariuca, deseándoles / Feliz Navidad y Año Nuevo 1978. / vuestro amigo, / José Lucas".

Legado Garciasol, 1994.



1366

JOSÉ LUCAS RUIZ

Figura, 1978

Óleo sobre papel.

30 x 22 cm.

Inscripción en el ángulo inferior izquierdo: "A Mariuca de Garciasol / con mi afecto y mi / admiración. / Su amigo José Lucas / 1978".

Legado Garciasol, 1994.



1367

JOSÉ LUCAS RUIZ

Figura, 1979

Óleo sobre papel.

30 x 22 cm.

Firmado arriba a la derecha: "José Lucas / 1979".

Inscripción en el ángulo superior izquierdo: "A Mariuca / la que bien comprende la vida de un creador / con mi mejor abrazo, José Lucas, 79".

Legado Garciasol, 1994.



1368

ANTONIO GRANADOS VALDÉS

Paisaje

Óleo sobre papel.

27 x 29 cm.

Inscripción en el ángulo inferior izquierdo: "Al excelente poeta y amigo / Ramón de Garciasol / A. Granados".

Legado Garciasol, 1994.



1369

FERNANDO MARTÍNEZ CHECA ("M. Checa")

Fuente en el camino, 1984

Óleo sobre tabla.

33 x 19 cm.

Inscripción: "A la Excma. Sra. / Marquesa de Majeras" / M. Checa / 84".

Legado Garciasol, 1994.



1370

RAFAEL FIGUERA AYMERICH

Barcas de pescadores

Óleo sobre tabla.

19 x 24 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1371

RAFAEL FIGUERA AYMERICH

Paisaje con figuras

Óleo sobre tabla.

19 x 24 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1372

JOSÉ LÓPEZ JIMÉNEZ (Bernardino de Pantorba)

Paisaje

Óleo sobre cartón.

28 x 37 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

"Bernardino de Pantorba".

Legado Garciasol, 1994.



1373

RAFAEL FIGUERA AYMERICH

Escena rural

Óleo sobre lienzo.

72 x 101 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

"R. Figuera".

Legado Garciasol, 1994.



1374

RAFAEL FIGUERA AYMERICH

Paisaje con puente

Óleo sobre tabla.

19 x 24 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

"R. Figuera".

Legado Garciasol, 1994.



1375

ORLANDO PELAYO ENTRIALGO

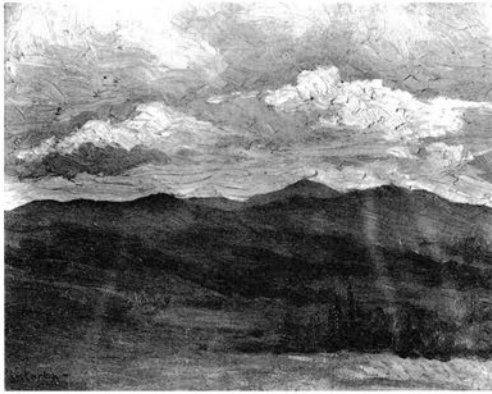
Composición

Óleo sobre papel.

15 x 23 cm.

Firmado abajo a la derecha: "Pelayo".

Legado Garciasol, 1994.



1376

JOSÉ LÓPEZ JIMÉNEZ (Bernardino de Pantorba)

Paisaje

Óleo sobre tabla.

14 x 18 cm.

Firmado a la izquierda: "Pantorba".

Legado Garciasol, 1994.



1377

ANÓNIMO DEL SIGLO XX

Fachada gótica

Óleo sobre tabla.

24 x 15 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1378

CLAUDIA ARIAS LUACES ("Clarías")

Paisaje, 1968

Óleo sobre lienzo.

60 x 73 cm.

Firmado: "Arias / 68".

Legado Garciasol, 1994.



1379

CLAUDIA ARIAS LUACES ("Clarías")

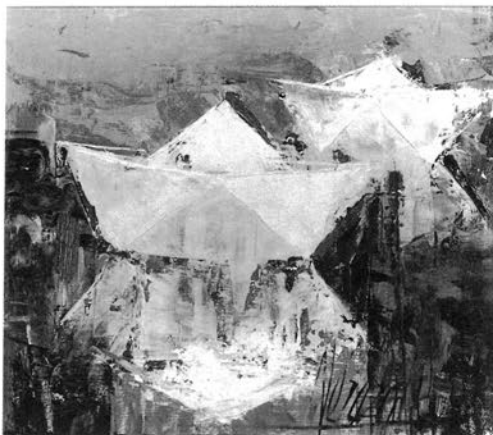
Paisaje

Óleo sobre tabla.

26 x 28 cm.

Firmado abajo a la derecha: "arias".

Legado Garciasol, 1994.



1380

JOSÉ PÉREZ GIL ("PEREZGIL")

Barcos de papel

Óleo sobre tabla.

19 x 22 cm.

Firmado abajo a la derecha: "PEREZGIL".

Legado Garciasol, 1994.



1381

JOSÉ LUCAS RUIZ

Figura

Óleo sobre lienzo.

35 x 27 cm.

Firmado arriba a la izquierda: "José lucas".

Legado Garciasol, 1994.



1382

LEÓN DÍAZ RONDA

Pueblo, 1961

Óleo sobre papel.

29 x 65 cm.

Firmado abajo a la derecha: "L. Diaz - 61-".

Legado Garciasol, 1994.



1383

EDUARDO VICENTE

Retrato de Ramón de Garciasol

Óleo sobre lienzo.

90 x 75 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1384

AGUSTÍN ÚBEDA-ROMERO MORENO

Busto de caballero, 1975

Óleo sobre lienzo.

34 x 26 cm.

Inscripción arriba: "A Ramón de GARCIASOL de su / amigo / A. UBEDA / 75".

Legado Garciasol, 1994.



1385

ANÓNIMO DEL SIGLO XX

Vista de un pueblo

Óleo sobre lienzo.

81 x 100 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1386

LEÓN DÍAZ RONDA

Paisaje, 1963

Óleo sobre lienzo.

72 x 100 cm.

Firmado abajo a la izquierda: "D. Diaz / 63".

Legado Garciasol, 1994.



1387

FRANCISCO MATEOS GONZÁLEZ

Violinista

Óleo sobre lienzo.

99 x 85 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1388

ANÓNIMO DEL SIGLO XX

Retrato de la esposa de Ramón de Garciasol

Óleo sobre cartulina.

75 x 55 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1389

MARÍA DE LOS ÁNGELES DE ARMAS

Recogida de la naranja

Óleo sobre tabla.

121 x 94 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1390

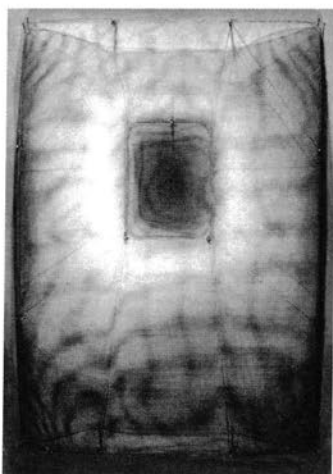
J. TERMA

Escena rural

Técnica mixta sobre lienzo.

64 x 51 cm.

Legado Garciasol, 1994.



1391

MANUEL RIVERA

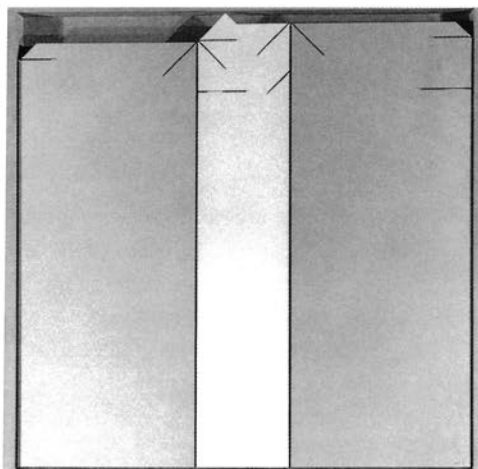
Espejo-Icono 1

Óleo y tela metálica sobre tabla.

130 x 89 cm.

Firma abajo incisa, en el centro: "-M. Rivera-".

Adquirido por la Real Academia a su viuda en 1995.



1392

GERARDO RUEDA

Gran caligrafía verde II

Pintura sobre estructura de madera.

130 x 130 cm.

Donación del autor como miembro electo de la Corporación en 1996. Falleció sin haber llegado a ingresar en la Academia.



1393

JUAN GRIS

Frutero y periódico, 1920

Óleo sobre tela.

60 x 73 cm.

Firmado abajo en el centro: "Juan Gris / 2-20".

Adquirido en diciembre de 1996, con ayuda del Ministerio de Educación y Cultura y con cargo a la herencia Guitarte.



1394

DANIEL SEGHERS

Guirnalda de flores con la Virgen, el Niño y San Juanito

Óleo sobre lienzo.

129 x 98 cm.

Colaboración de E. Quellinus en la imagen de la Virgen y el Niño y en el san Juanito.

Adquirido por la Real Academia en diciembre de 1996, con cargo a la herencia Guitarte.



1395

LUIS MARÍA CARUNCHO AMAT

Abanico negro, 1959

Técnica mixta y óleo sobre papel adherido a tabla.

33 x 23 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Luis M^a Caruncho".

Donado por su autor, académico correspondiente, en 1997.



1396

ANTONIO JOLI

Vista de la calle de Alcalá de Madrid, c. 1750-1754

Óleo sobre lienzo.

78 x 120 cm.

Adquirido por la Real Academia en enero de 1997, con ayuda del Ministerio de Educación y Cultura y con cargo a la herencia Guitarte.



1397

BERNARDO LUIS LORENTE GERMÁN

Bodegón de una alacena con objetos

Óleo sobre lienzo.

74 x 58 cm.

Firmado en la parte inferior de la puerta: "B. Luis Lorente, German, faciebat".

Adquirido por la Real Academia en enero de 1997, con cargo a la herencia Guitarte.



1398

JUAN PEDRO PERALTA

Bodegón de merienda con chocolatera, jícara y azucarillo, caja de dulce, vasos, pan, nueces, frutas y dos gatos, 1745

Óleo sobre lienzo.

40 x 59 cm.

Firmado en el cuello de la botella: "R / PERALTA / año 1745". Número en blanco abajo, a la izquierda: "116" y flor de lis, en blanco, en el lado opuesto.

Perteneció a la colección de la reina Isabel de Farnesio. Adquirido por la Real Academia en abril de 1997, con cargo a la herencia Guitarte.



1399

ANTONIO CARNICERO

Vista de la erupción del Vesubio

Óleo sobre lienzo.

114 x 185 cm.

Firmado al pie del cuadro en inscripción:

"Erupción del Monte Vesubio el 14 de mayo de 1771. Vista tomada por Volayre y pintado por don Ant Carnicero".

Adquirido por la Real Academia en abril de 1997, con cargo a la herencia Guitarte.



1400

ALESSANDRO MAGNASCO
El estudio del pintor, c. 1720
Óleo sobre lienzo.

58 x 44 cm.

Adquirido por la Real Academia en abril de 1997,
con cargo a la herencia Guitarte.



1401

ÁLVARO DELGADO RAMOS
Retrato de S.M. la Reina Dª Sofía, 1997
Óleo sobre lienzo.

130 x 81 cm.

Firma en el ángulo inferior izquierdo.

Al dorso arriba, a tinta: "a. delgado / 1997".

Donado por su autor en 1998.



1402

JULIO TIZÓN DIZ
Aldea a la medianoche
Técnica mixta.

60 x 73 cm.

Donado por su autor el 21 de noviembre de 1997.



1403

MICHEL BOUILLON

Bodegón de vanitas con florero, 1668

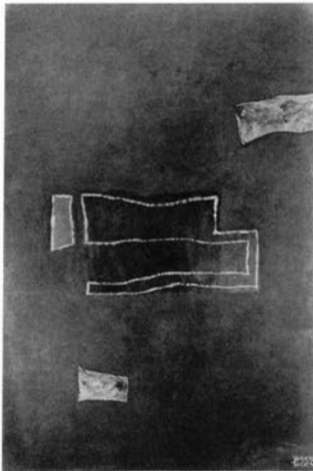
Óleo sobre lienzo.

114 x 85 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo:

"M. Bouillon, 1668".

Adquirido por la Real Academia en 1998.



1404

JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Muro negro con clave, 1995

Óleo sobre lienzo.

195 x 130 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Vaquero / Turcios".

Donado con motivo de su ingreso como académico de número el 25 de enero de 1998.



1405

EUGENIO HERMOSO

Tierra, fauna y flora, 1931

Óleo sobre lienzo.

211 x 152 cm.

Firmado sobre la piedra: "Eugenio Hermoso / Madrid / Abril 1931".

Donación de la familia del artista en 1998.



1406

EUGENIO HERMOSO

Pobladores, 1923

Óleo sobre lienzo.

205 x 122 cm.

Firmado en el ángulo izquierdo de la composición: "Pobladores / 1923".

Donado por la familia del artista en 1998.



1407

EUGENIO HERMOSO

Autorretrato, 1910

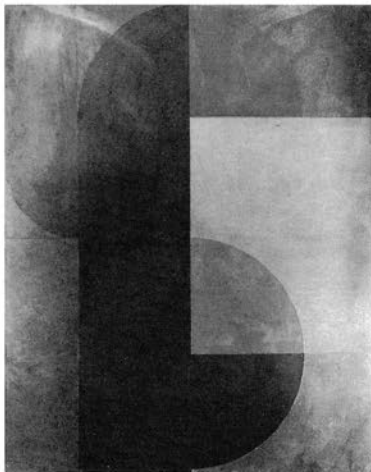
Óleo sobre lienzo.

91 x 69 cm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo:

"Autorretrato" / EUGENIO HERMOSO / 1910".

Donado por la familia del artista en 1998.



1408

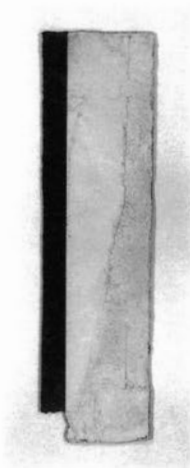
LUIS FEITO LÓPEZ

Núm. 1763 de la producción del artista

Acrílico sobre lienzo.

162 x 130 cm.

Donado con motivo de su ingreso como académico de número, en mayo de 1998.



1409

RAFAEL CANOGAR

Tafiques, 1996

Técnica mixta (s/ pasta de papel y madera).

178 x 49 cm.

Donado con motivo de su ingreso como académico de número, el 31 de mayo de 1998.



1410

ANSELMO MIGUEL NIETO (Miguel Nieto, Anselmo)

Retrato de Concha Lagos

Óleo sobre lienzo.

102 x 93 cm.

Donado por doña Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos) en octubre de 1998.



1411

ANSELMO MIGUEL NIETO (Miguel Nieto, Anselmo)

Retrato de don Ramón del Valle Inclán

Lápiz y aguada sobre lienzo.

45 x 38 cm.

Al dorso, abajo: "Retrato de A. Miguel Nieto".

Donado por doña Concepción Gutiérrez Torrero (Concha Lagos) en octubre de 1998.



1412

ANSELMO MIGUEL NIETO (Miguel Nieto,
Anselmo)

Autorretrato, 1952

Óleo sobre lienzo.

30 x 29 cm.

Abajo, a la derecha: "A. Miguel Nieto 1952".

Donado por doña Concepción Gutiérrez Torrero
(Concha Lagos) en octubre de 1998.



1413

MANUEL ALCORLO

La patera de los ricos

Óleo sobre lienzo.

150 x 130 cm.

Donado con motivo de su ingreso como académi-
co de número, el día 29 de noviembre de 1998.



1414

IGNACIO ZULOAGA ZABALETA

Vista de Toledo

Óleo sobre lienzo.

91 x 120 cm.

Adquirida por la Real Academia en abril de 1999,
con cargo a la herencia Guitarte.



1415

GENARO PÉREZ VILLAAMIL

Vista del interior de una catedral

Óleo sobre lienzo.

146 x 108 cm.

Firmado: "DOM Genaro Pérez Villaamil".

Adquirido por la Real Academia en junio de 1999,
con cargo a la herencia Guitarte.



1416

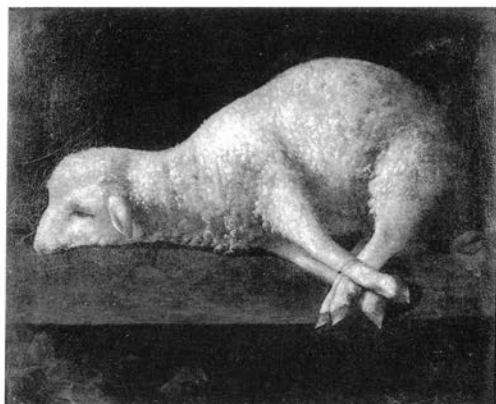
JUAN BAUTISTA MARTÍNEZ DEL MAZO

Retrato de la duquesa de Híjar

Óleo sobre lienzo.

210 x 138 cm.

Adquirido por la Real Academia en junio de 1999,
con cargo a la herencia Guitarte.



1417

FRANCISCO DE ZURBARÁN

Agnus Dei, 1639

Óleo sobre lienzo.

47 x 55 cm.

Firmado y fechado: "F. Z. 1639".

Inscripción en la zona inferior: "TANQUAM
AGNUS / IN OCCISIONE".

Adquirido por la Real Academia en junio de 1999,
con cargo a la herencia Guitarte.



1418

ANÓNIMO ESPAÑOL SIGLO XVIII

Cristo muerto (copia de Sebastián del Piombo en el Museo del Ermitage)

Óleo sobre lienzo.

115 x 169 cm.

Etiquetas en el ángulo inferior derecho:
rectangular moderna "643"; a tiza "nº 117".



1419

JUAN DE ARELLANO

Bodegón con girasol y otras flores, pájaros, frutas e insectos en un plinto de piedra, 1647

Óleo sobre lienzo.

64 x 77 cm.

Firmado en el borde inferior izquierdo: "Juan de are llano 1647".

Procede de la colección de don José María Escoriaza, 1935.

Adquirido por la Real Academia en diciembre de 1999, con cargo a la herencia Guitarte.



1420

JUAN DE ARELLANO

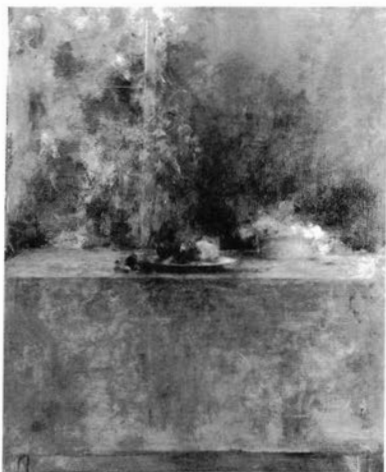
Bodegón con flores, pájaros, frutas e insectos en un plinto de piedra, 1648

Óleo sobre lienzo.

64 x 77 cm.

Firmado en el borde inferior derecho: "Juan de are llano 1648".

Pareja del anterior. Adquirido en la misma fecha.



1421

CARMEN LAFFÓN DE LA ESCOSURA

Bodegón obscuro

Óleo sobre lienzo y papel.

135 x 107 cm.

Donado con motivo de su ingreso como académica de número el 16 de enero de 2000.



1422

ANÓNIMO SIGLO XVII

San Eloy

Óleo sobre lienzo.

166 x 110 cm.

Etiquetas en el ángulo inferior izquierdo: rectangular "Almacén" y etiqueta pequeña moderna "672". En el lado opuesto "618".

Ingresa en la Academia en 1816 procedente de la Colección Godoy.

En mal estado.



1423

JOSÉ LUIS PICARDO CASTELLÓN

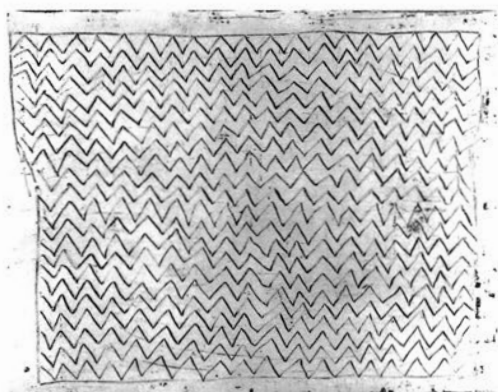
Guardia civil en el puerto de Alazores

Óleo sobre lienzo.

114 x 146 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. L. Picardo".

Donado por su autor el 6 de abril de 2000.



1424

JOAN HERNÁNDEZ PIJUÁN

Celosía, 1996

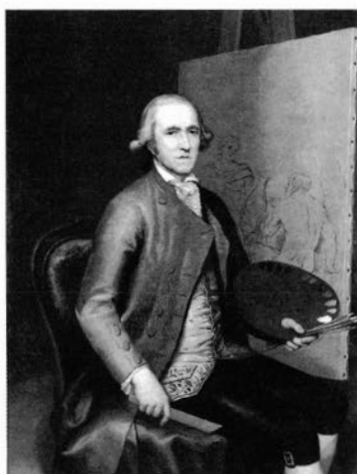
Óleo sobre lienzo.

114 x 146 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho:

"Hernández Pijuán / 96".

Donado por su autor, con motivo de su ingreso como académico de número el 9 de abril de 2000.



1425

FRANCISCO BAYEU

Autorretrato, c. 1792-1793

Óleo sobre lienzo.

133 x 98 cm.

Etiqueta en el ángulo inferior izquierdo: "8".

Esta obra sirvió de modelo a Goya para el retrato de su maestro, hoy en el Museo del Prado.

Adquirido en abril de 2000, con cargo a la herencia Guitarte.



1426

JOSÉ NOGUÉ MASSÓ

Retrato de Moisés Huerta, 1910

Óleo sobre lienzo.

59 x 48 cm.

Inscripción ilegible y firma a la derecha: "José Nogué / Roma, 1910".

Donado por el académico don José Luzón en noviembre de 2000.



1427

JACOB JORDAENS

Diana y Calisto, 1796

Óleo sobre lienzo.

81 x 120 cm.

Al dorso en el lienzo: "J. Jordaens / 96".

Adquirido por la Real Academia en noviembre de 2000, con cargo a la herencia Guitarte.

ÍNDICE

- Acosta, Carlos, 1316
Acosta, Pedro de, 1349
Aguirre Sánchez, Lorenzo, 1317
Alcorlo, Manuel, 1413
Álvarez de Sotomayor, Fernando, 1302
Anónimo holandés, 1355
Anónimo flamenco, 1357, 1359
Anónimo napolitano, 1358
Anónimo siglo XVIII, 1309, 1315
Anónimo siglo XIX, 1305
Anónimo siglo XX, 1363, 1377, 1385, 1388
Anónimo siglo XX, 1313
Anónimo español siglo XVII, 1351, 1353, 1422
Anónimo español siglo XVIII, 1418
Anónimo genovés siglo XIX, 1338, 1339
Arco, Alonso del, 1361, 1362
Arellano, Juan de, 1419, 1420
Arias Luaces, Claudia ("Clarías"), 1378, 1379
Armas, María de los Ángeles de, 1389
Bayeu, Francisco, 1425
Bécquer, Valeriano, 1307
Bouillon, Michel, 1403
Caba y Casamityana, Antonio, 1345
Cabrera Gispert, Fernando, 1352
Cano Correa, Antonio, 1318
Canogar, Rafael, 1409
Carnicero, Antonio, 1399
Caruncho Amat, Luis María, 1395
Delgado Ramos, Álvaro, 1303, 1304, 1314, 1401
Díaz Ronda, León, 1382, 1386
Domenichino, copia de, 1356
Duyts, Jan de, 1347
Feito López, Luis, 1408
Ferrán, Adriano, 1306
Ferro Requeixo, Gregorio, 1340
Figuera Aymerich, Rafael, 1370, 1371, 1373, 1374
Flores, Pedro, 1331
Forteza Forteza, Nicolás, 1346
Galván y Candela, José María, 1325, 1326, 1327, 1328, 1329
Giaquinto, Corrado, 1320
González Velázquez, Zacarías (atribución), 1348
Granados Valdés, Antonio, 1368
Gris, Juan, 1393
Hermoso, Eugenio, 1405, 1406, 1407
Hernández Muñoz, José, 1321
Hernández Pijuán, Joan, 1424
Hidalgo de Caviedes, Hipólito, 1350

Joli, Antonio, 1396
 Jordaens, Jacob, 1427
 Jordán, Lucas (atribución), 1342
 Lázaro Lozano, Bonifacio, 1319
 López Jiménez, José (Bernardino de Pantorba), 1372
 López Mezquita, José María, 1310
 López Torres, Antonio, 1311, 1312
 Lorente Germán, Bernardo Luis, 1397
 Lucas Ruiz, José, 1364, 1365, 1366, 1367, 1381
 Magnasco, Alessandro, 1400
 Manaut Viglietti, José, 1324
 Martínez Checa, Fernando (Checa. M.), 1369
 Martínez Espinosa, Antonio, 1341
 Martínez del Mazo, Juan Bautista, 1416
 Mateos González, Francisco, 1387
 Matteis, Paolo de, 1354
 Miguel Nieto, Anselmo (Nieto, Anselmo Miguel),
 1410, 1411, 1412
 Nogué Massó, José, 1426
 Oliver Aznar, Mariano, 1323
 Padró y Peret, Ramón, 1344
 Peinado, Joaquín, 1330
 Pelayo Entrialgo, Orlando, 1375
 Peralta, Juan Pedro, 1398
 Pérez Gil, José ("Perezgil"), 1380
 Pérez Villaamil, Genaro, 1415
 Picardo Castellón, José Luis, 1423
 Polo Alfaro, Fernando, 1333
 Prieto, Gregorio, 1335
 Ramón Robledano, Alfredo, 1334
 Reni, Guido, copia de, 1360
 Río Llabona, Armando del, 1332
 Rivera, Manuel, 1391
 Rodríguez-Acosta, Miguel, 1301
 Rueda, Gerardo, 1392
 Seghers, Daniel, 1394
 Segura, Enrique, 1343
 Terma, J., 1390
 Tironi, A., 1336, 1337
 Tizón Díz, Julio, 1402
 Úbeda-Romero Moreno, Agustín, 1384
 Vaquero Turcios, Joaquín, 1404
 Verde, Ricardo, 1322
 Vicente, Eduardo, 1383
 Zamacois, Eduardo, 1308
 Zuloaga Zabaleta, Ignacio de, 1414
 Zurbarán, Francisco de, 1417

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

FLOR, Fernando R. de la, *De las Batuecas a las Hurdes. Fragmentos para una historia mítica de Extremadura*, Colección Estudio, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1999.

En la producción editorial española hay muchos libros que a causa de su publicación por instituciones oficiales, fundaciones o empresas privadas, nunca llegan a alcanzar la difusión que merecen. Volúmenes espléndidamente impresos, bien encuadernados, con magnífico papel y bellas ilustraciones, al ser obras no venales o de escasa distribución, acaban convirtiéndose en auténticas rarezas bibliográficas. Esta reflexión viene al caso a propósito de la segunda edición, corregida y aumentada, del libro que reseñamos de Fernando R. de la Flor, escritor y profesor universitario, autor de excelentes estudios acerca de la literatura, el pensamiento y el arte español del Siglo de Oro.

En el texto de este libro se entrelazan e imbrican los mitos y las creencias populares, la religión y el arte, lo culto y lo conceptuoso. En tres densos capítulos, acompañados de sus correspondientes apéndices con las fuentes del mito, Fernando R. de la Flor trata de la ideología y creación de un nuevo espacio eremítico en la Contrarreforma española. La cristianización de la geografía pagana en el retirado valle de las Batuecas es analizada de acuerdo con la tipología de tres Desiertos de carmelitas, en los cuales a la soledad se une una intensa sublimación de la naturaleza. Las implicaciones de todo orden, tanto moral como estético, son objeto de acertadas y perspicaces reflexiones en las cuales Fernando R. de la Flor muestra, junto a su gran erudición, su penetrante agudeza mental. A la calidad de su prosa une su fina percepción del paisaje natural y su vivaz sensibilidad en lo que concierne a los artificios del espíritu. Trabajo modélico, obra de un estudioso de las mentalidades, este libro, que una vez que se inicia su lectura no se puede abandonar hasta el final, es un ejemplo de cómo se puede instruir deleitando. Las virtudes clásicas de nuestros autores del pasado están remozadas por el profesor que nos relata su viaje iniciático a un lugar de alta tensión espiritual.

Antonio Bonet Correa

TAÍN GUZMÁN, Miguel, *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña: Diputación Provincial, 1999.

Para los investigadores de la historia de la arquitectura este volumen es una obra de capital importancia. Por primera vez se dispone de un catálogo completo y manejable de los dibujos arquitectónicos realizados desde el siglo XVI hasta los primeros años de nuestra centuria, que se conservan en el archivo de la catedral compostelana. Resulta innecesario señalar la trascendencia que tiene este rico fondo de documentos gráficos. Las trazas, los planos y proyectos de mano de José de Vega y Verdugo, conde de Alba Real, Domingo de Andrade, Fernando de Casas y Novoa, los Ferro Caaveiro, padre e hijo, o Melchor de Prado y Mariño nos proporcionan la imagen sucesiva de las transformaciones de la basílica del Apóstol, tal como fue pensada o realizada por estos grandes arquitectos al servicio del cabildo santiagués. Desde la Edad Media hasta la actualidad la catedral no cesó de metamorfosearse. Las ilustraciones de este libro, de un tamaño suficiente para ser analizadas a fondo por los estudiosos, constituyen un cuerpo gráfico indispensable para la mejor comprensión de un momento fundamental de la arquitectura europea.

Las fichas de cada uno de los dibujos son el resultado de muchos años de trabajo del investigador Miguel Taín Guzmán, experto conocedor del barroco gallego. En el haber bibliográfico de este joven estudioso son de señalar su excelente edición crítica del tratado de Domingo de Andrade, *Excelencias, antigüedad y nobleza de la arquitectura (1695)*, editado por la Xunta de Galicia en 1993, y su estudio monográfico, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, impreso por Edicions do Castro, A Coruña, 1998. Ahora con este nuevo libro contribuye, una vez más, a incrementar el conocimiento acerca de uno de los capítulos esenciales de la arquitectura europea en la Edad Moderna.

Antonio Bonet Correa

FREIGANG, Ch. y C.M. Stiglmayr (eds.), *La arquitectura gótica en España*, Actas del Coloquio de la Carl Justi Vereinigung y del Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1999, 426 p.

En febrero de 1994 y organizado por la Carl Justi Vereinigung y el Seminario de Historia del Arte de la Universidad de Gotinga se celebró un importante coloquio sobre la arquitectura gótica española, con intervenciones de estudiosos alemanes, suizos y, naturalmente, españoles, cuyas actas acaban de ver la luz en una cuidada edición bilingüe. Son de gran interés la serie de puntos de vista vertidos sobre una etapa de la arquitectura española que tanto depende de ideas venidas de Francia y Alemania pero que también acabaron teniendo en nuestro suelo una expresión propia, de tal modo que resulta difícil imaginarse la catedral de Toledo en suelo francés o la de Sevilla a orillas del Rin.

En la introducción ya se advierte sobre el amplio espectro del coloquio, pues sus comunicaciones no se ajustan a un tiempo preciso ni a un tipo arquitectónico concreto, sino a la Baja Edad Media en general, donde catedrales, castillos, palacios, monasterios y conventos, portadas y fachadas, desde el siglo XIII al XVI, se reparten el hilo argumental. El resultado es, sin duda, una yuxtaposición de cuestiones varias que alcanzan un cierto orden al presentarse cronológicamente a partir del primer epígrafe debido a Henrik Karge, quien en su día hizo la tesis doctoral sobre la catedral de Burgos y que aquí se acerca al monasterio cisterciense de Las Huelgas para señalar la posible relación de su iglesia con el círculo artístico de Notre-Dame de París.

No obstante, el mayor número de comunicaciones se refiere a las grandes obras catedralicias, comenzando por la de José A. Puente, que ya había publicado el proyecto de la cabecera gótica de la catedral de Santiago de Compostela, insistiendo en esta ocasión sobre la interesante ampliación auspiciada por el arzobispo don Juan Arias e interrumpida a su muerte. El autor enlaza este proyecto con la cabecera de la catedral de Reims a través de la de León, haciendo una completa descripción de lo ejecutado, si bien faltaría explicar la razón última de aquella empresa, pues a nuestro juicio no responde tanto a necesidades litúrgicas inexplicadas como a la nueva situación secularizada del cabildo. Esto sucedió en 1256, es decir, cuando se empieza a hablar de la nueva cabecera gótica y dos años antes de que se pusiera la primera piedra. Responde, en definitiva, a lo que Kimpel y Suckale llamaron la "clericalización de la arquitectura de la catedral", a cuyo impulso se debe la nueva organización de las cabeceras góticas catedralicias.

No podían faltar en este concierto las catedrales de Toledo y León. Respecto a la primera es Ángela Franco, buena conocedora del edificio, quien señala la triple influencia que allí se advierte, procedente de Francia, Italia y Alemania. No obstante me atrevo a sugerir que el resultado final, como ya advirtió Torres Balbás en su día, no puede ser más hispánico y, desde luego, la organización de la planta de la "Dives Toletana" y en especial la de su capilla mayor no tienen precedentes en aquellos modelos foráneos. Me refiero a la concepción del espacio y no a las soluciones técnicas o estilísticas. La influencia de Francia en la arqui-

tectura y escultura de la catedral de León está tratada por Peter Kurmann, siendo muy dignas de destacar todas las similitudes que el autor señala con respecto a los modelos de Reims, Amiens y Chartres, pero no es menos cierto que en algunos casos resultan discutibles, pues no se distingue entre lo gótico y lo neogótico de la "Pulchra Leonina", pese a que conoce la bibliografía sobre este punto. El problema de la catedral de León es que todavía no cuenta con una monografía en la que se deslinde, de una vez por todas, qué se hizo en la Edad Media y qué en el siglo XIX. Qué es lo que permanece, qué es lo perdido, qué lo modificado y qué lo nuevo. Entre tanto debiéramos ser extremadamente cautos antes de establecer conclusiones, pues los restauradores del siglo XIX se fijaron precisamente en los mismos modelos que hoy decimos que inspiraron su concepción original de la Edad Media.

El gótico catalán del siglo XIV se encuentra representado por las catedrales de Tortosa, Mallorca y Gerona. La primera es objeto de un prieto resumen de la que fue tesis de licenciatura de María Victoria Almuni, publicada en 1991, y que partiendo de la documentación aportada por el manejo de los libros de obra del archivo capitular supuso un avance sustancial sobre lo que conocíamos de la catedral tortosina en la ya anticuada obra de José Matamoros (1932). Joan Domenge es el autor de unas reflexiones sobre la concepción y cronología de la catedral de Mallorca, a la que dedicó su excelente tesis doctoral en 1993. Domenge defiende con argumentos y razón la naturaleza meridional del tracista y constructor de las espectaculares naves de la catedral, atribuible al entorno familiar de los Mates, frente a la sostenida "hipótesis de un creador nórdico". Por su parte, Christian Freigang, buen conocedor de la arquitectura gótica catalana, escribe un denso artículo sobre los pareceres de la construcción de la catedral de Gerona, en la famosa disyuntiva de continuar con una nave única o con tres la construcción de la iglesia, y cuyos textos ya divulgaron en el siglo XIX autores como Llaguno, Villanueva y Street. Lo que falta en toda esta larga discusión e interpretación que reverdece de vez en cuando, atraídos todos por el interés extremo de las vivas opiniones vertidas entonces, es decir por qué y para qué se hizo aquella nave única, pues entiendo que no se trataba de batir un record –como efectivamente lo fue– sino de hacer la nave para el coro de los canónigos que, al haberse eliminado en nuestros días del lugar para el que se concibió, nos hace olvidar que su presencia devolvía el carácter tripartito al cuerpo del templo para poder utilizar las "naves" laterales como naves procesionales. Entre otras cosas lo confirma la disposición y orden de los enterramientos en el suelo de la catedral, formando un circuito alrededor del presbiterio y coro.

La intervención de Pablo de la Riestra cierra la serie catedralicia con una apasionada defensa de la estirpe germánica de la catedral de Astorga, templo al que ha dedicado varios estudios, señalando directamente a Juan de Colonia y/o a su hijo Simón, como tracistas del templo que él entiende dentro del modelo de las "Hallenkirche". No obstante se hace muchas preguntas respecto a la forma de la planta en la que no se menciona el que fue, a mi entender, pie forzado, es decir, su construcción sobre la vieja iglesia románica que se fue derribando según se construía la nueva, aprovechando sin duda buena parte de su cimentación al igual que se reutilizó su cantería e incluso algunos lienzos murales (?).

Una última intervención, la debida a Rafael Gómez Ramos, se acerca a la difícil cuestión de la autoría de las trazas de la catedral de Sevilla, queriendo hacer coincidir el nombre del maestro Carlín con el que trazó la portada de la catedral de Barcelona, de nombre Carlí, si bien falta alguna información bibliográfica sobre este último ya publicada en la fecha en que se celebró el coloquio.

La arquitectura conventual de los dominicos se recoge en dos artículos debidos a Carmen Manso y Martina Frauer. La primera, que dedicó su tesis doctoral a la arquitectura de la orden de Santo Domingo en Galicia, escribe aquí sobre Santiago y la arquitectura mendicante europea, si bien se extiende al ámbito gallego al tiempo que se circunscribe a las fundaciones del santo de Caleruega. Martina Frauer aborda el caso de la iglesia de Santa Catalina de Barcelona, destruida en 1837, haciendo un análisis de la misma a partir del informe y levantamientos que entonces realizó el arquitecto José Casademunt por encargo de la Junta de Comercio de Barcelona.

El trabajo de Albert Cubeles sobre los tipos de portadas góticas de Barcelona, en el que se tratan las de la catedral, Santa María del Mar, Santa María de Pedralbes, y la de la Casa de la Ciutat; las páginas que Jos Tomlow dedica al castillo de Bellver, en Mallorca, poniendo énfasis en los aspectos métricos y constructivos de su célebre patio circular; el interesante artículo de Gottfried Kerscher sobre la organización de los palacios de los reyes de Mallorca (Almudaina de Palma de Mallorca y Perpignan) y su paralelismo con los de Avignon y Montefiascone; los apuntes de Johannes Röhl sobre la portada de los Leones de la catedral de Toledo así como sobre la obra de Gil de Siloe en la cartuja de Miraflores; las reflexiones de Barbara Baumüller sobre el dibujo de las bóvedas del gótico tardío en la arquitectura española que ya estudió en su día George Weise y a quien, con buen criterio, discute la deuda islámica, al tiempo que propone la posible influencia de modelos procedentes del núcleo catedralicio vienés, en torno a Anton Pilgram, que personalmente no alcanzo a ver; y el cumplido análisis histórico, compositivo e iconográfico que Julia Ara hace de las fachadas de San Gregorio y San Pablo de Valladolid, completan la serie de trabajos incluidos en la presente obra.

Se trata, sin duda, de un encomiable empeño por suscitar entre todos cuestiones aún abiertas en la historiografía española que, desgraciadamente, no viene dedicando a la arquitectura medieval en general y gótica en particular la debida atención en los últimos tiempos. Por ello debemos felicitar a los organizadores y participantes de este coloquio de Gotinga dado el esfuerzo hecho y la ejemplar aunque tardía publicación de sus actas en una impecable edición.

Pedro Navascués Palacio

MATEO GÓMEZ, Isabel, Amelia López-Yarto Elizalde y José María Prados García, *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Bilbao: Iberdrola, 1999, 335 p. con il. en color.

Isabel Mateo, académica correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando, y Amelia López-Yarto, que ya habían publicado algunas monografías sobre monasterios jerónimos, presentan ahora con la participación de José María Prados una investigación exhaustiva de carácter general. Aunque existen muchas publicaciones sobre aspectos concretos o parciales, el enfoque general sólo había sido adoptado –según sus referencias– por Tormo en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia y por Auberson en una monografía breve. Precede a la obra un estudio amplio, debido a fray Ignacio de Madrid, prior de Santa María del Parral, de la historia de la orden de San Jerónimo, su espiritualidad y su servicio a la Iglesia y a la sociedad. Tras una introducción breve que explica la línea de investigación seguida y agradece las colaboraciones recibidas, el estudio se centra en el mecenazgo, las obras y los artistas.

Patronazgo. Relación de sus formas con mención concreta de los casos de protección: fundaciones y donaciones regias, otras debidas a la nobleza, eclesiásticos y bienhechores diversos; caso especial del monasterio de Guadalupe con mecenazgo muy diverso.

Arquitectura. Evolución desde la escasa preocupación inicial por la arquitectura del monasterio hasta la cristalización de un modelo bastante repetido, ajustado a las necesidades de la comunidad y a las exigencias de los mecenas: claustro principal, palacios conventuales o aposentos más reducidos, iglesia (generalmente del tipo de los Reyes Católicos, del que se apartan Guadalupe y El Escorial), enterramientos y sus problemas. Los arquitectos jerónimos, escasos hasta el siglo XVIII, referencia a los más importantes, sobre todo al padre Pontones.

Bienes muebles. Visión sucinta de la acción desamortizadora sobre las pertenencias de los monasterios, con referencia especial a un buen número de documentos conservados en el archivo de la Real Academia de San Fernando.

Iconografía. Reseña de las obras de las que hay constancia documental, agrupadas en varios apartados: series de la vida de san Jerónimo, san Jerónimo penitente, san Jerónimo erudito, san Jerónimo con otros santos de la orden y, por último, imágenes de sus seguidores.

Los monasterios. Es éste el capítulo más extenso, en el que se expone la fundación de cada monasterio, sus incidencias y extinción en muchos casos, así como las obras de arte que poseyeron o que excepcionalmente conservan, con extensión diversa, desde la simple mención de La Verónica y Santa Quiteria hasta la descripción detenida y puntual de los de Fredesval, Guadalupe, Granada, Lupiana, San Asensio, El Parral, Madrid y, especialmente, el de San Lorenzo del Escorial. El estudio abarca medio centenar de monasterios y algunas ermitas, y para él ha sido fundamental la documentación de la Real Academia.

Artistas jerónimos. Relación alfabética de ciento cuarenta monjes que destacaron como arquitectos, pintores, escultores, miniaturistas, grabadores, bordadores, plateros, herreros, cerrajeros, relojeros, encuadernadores, etc.

Bibliografía. Más de quinientas entradas completan la sólida documentación que esta obra aporta, advirtiéndose únicamente la ausencia de un índice de siglas.

Manuel Utande Igualada

GALLEGO DE MIGUEL, Amelia, *Rejería castellana Zamora*, Diputación de Zamora, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1998, 256 p. con 160 il. en blanco y negro y color.

Rejería castellana: Zamora es un elaborado estudio, un complemento necesario de la historia del arte en la provincia de Zamora, rica en obras de hierro forjado, algunas de las cuales, según se afirma en este trabajo, resultan ser, por su carácter y calidad técnica, ejemplares únicos en la historia del arte del hierro forjado español.

La doctora Gallego de Miguel comenzó el estudio de la rejería española con un documentado trabajo relativo al arte del hierro en Galicia, para abordar a continuación la rejería castellana con los estudios relativos a las provincias de Salamanca, Segovia, Valladolid y Palencia. Su último libro, que ella ha considerado como un capítulo más de la rejería castellana, es el referido a la provincia de Zamora, y ha sido publicado por la Diputación de Zamora y el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

El estudio de los hierros artísticos zamoranos es tratado en este trabajo en los habituales períodos marcados con anterioridad en las obras citadas, paralelos a los de la arquitectura, junto a los cuales vienen relacionándose aquéllos en estrecha y desigual convivencia.

Las alguazas de la viejas puertas de iglesias y monasterios, la ya famosa reja del coro del monasterio de Santa Clara de Tordesillas, las rejas de ventanas estrechas y alargadas de las iglesias de Santiago del Burgo o San Cebrián en Zamora, o la de la torre de la colegiata de Toro son, según la autora, solamente una muestra de tantas rejas como debían de haber llegado a nosotros con el rico románico zamorano, que desafortunadamente se han perdido.

El gótico en los hierros también tiene poca presencia en Zamora, pero recibe en este libro su correspondiente atención, así como la referencia a la reja de la iglesia de San Pedro de Villalpando, característica por su sencillez y dar tan buen testimonio de una época y un modo de hacer.

Como viene siendo habitual en todos los trabajos de esta autora, se observa en éste la intención de desligar la obra de hierro del entorno, haciéndola menos subsidiaria de la arquitectura, en definitiva, sacándola de los estrechos límites de un arte menor reservado a lo que son piezas artesanales, distantes de las grandes rejas de capillas.

Atención especial recibe en este trabajo el conjunto que forman las rejas de la capilla mayor, coro y púlpitos de la catedral y su desconocido autor. Ofrendadas a su catedral por el obispo Meléndez Valdés, pueden ser consideradas entre las rejas más hermosas de su época, cuya autoría la doctora Gallego de Miguel atribuye a fray Francisco de Salamanca, uno de los rejeros más famosos del primer cuarto de siglo en Castilla, época que se viene considerando como la más interesante y personal del arte del hierro español.

El renacimiento pleno tiene también en los hierros zamoranos una notable representación. Ha aparecido el balaustre que los rejeros del segundo tercio de siglo trabajan con un primor como si de una escultura exenta se tratase. Los canónigos zamoranos se trasladan a Valladolid para encargar a aquellos talleres, famosos en aquel entonces, las rejas que

cerrarán las capillas de la catedral. Con talleres vallisoletanos se relaciona la reja de la capilla de San Ildefonso, una de las piezas más hermosas de la catedral, y la del monasterio de San Ildefonso, hoy en el coro de la colegiata de Toro.

Pero no todas las grandes rejas zamoranas son obra de talleres foráneos. Los talleres zamoranos reciben en este libro atención y estudio documental especial. Estos talleres que dan acogida a artífices de distinta procedencia, llegan a dominar una buena técnica que ponen al servicio de la ejecución de rejas de capillas –en la catedral, las de San Bernardo o San Juan, y fuera de la catedral, la de la capilla de los Hurtado en San Andrés– ; antepechos de balcones –los hermosos balcones volados tan frecuentes en Toro y Zamora–, rejas de ventanas –como las de Toro y otros pueblos de la provincia– y clavos, argollas y otras guarniciones de puertas, tratados con verdadero primor, que resultan el complemento más idóneo a la obra de los ladrilleros toresanos.

Con las formas de rejas dieciochescas hay presencia del buen hacer de rejeros vascos en la parroquial de Morales del Vino, cerrando los dos arcos de la capilla del Obispo Luelmo, porque también en Zamora se han ido apagando estas fraguas castellanas tan pujantes en siglos pasados.

Coincidiendo con una estructura nueva de la reja, surgen las grandes balconadas, las de formas dieciochescas y las tradicionales. De su presencia en esta provincia hay testimonios frecuentes en este libro que ilustra abundante obra gráfica.

Los modestos herreros zamoranos resisten y conviven en el siglo XIX con la era del hierro fundido y algunos talleres llegan a nuestros días.

Al final del libro se recogen 150 nombres de artífices del hierro –maestros, oficiales, aprendices– foráneos unos, zamoranos otros, los cuales asociados en el Gremio de Herretería y Cerrajería han trabajado el hierro en o para Zamora.

La doctora Gallego de Miguel es una reconocida autoridad en el estudio del arte del hierro español, y este excelente trabajo suyo sobre la rejería de la provincia de Zamora, que es por ahora la última entrega de su labor, se verá prolongado por otros libros que tiene en preparación referidos a otras provincias castellano-leonesas.

Finalmente hay que felicitar a la doctora Gallego por su constancia en la recuperación de esta rama de una actividad artística que tan brillante historia tiene en España.

Francisco Javier de la Plaza Santiago

BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., *La época dorada de la Platería Burgalesa, 1400-1600*, Salamanca: Diputación de Burgos, Junta de Castilla y León, 1998, 2 vols.

El libro de Aurelio A. Barrón García, *La época de dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, publicado en 1998 por la Excma. Diputación de Burgos y la Junta de Castilla León, viene a colmar una laguna que se hacía sentir en el panorama editorial de la historia del arte de la platería española. Esta laguna no se manifestaba en un desconocimiento general de las realizaciones de los plateros burgaleses, siempre bien valoradas y tenidas en cuenta, y tampoco en la ausencia de estudios anteriores, bien es cierto que escasos y eclipsados por la presencia en Burgos de Juan de Arfe entre 1589 y 1595, sino por una dispersión de la investigación de sus aportaciones que no permitía estimar globalmente sus verdaderas cualidades artísticas. Sólo una labor escrupulosa e inflexible, sin concesiones a la magnificencia de las piezas, como la llevada a cabo por el doctor Barrón podría lograr reunir tal exhaustividad de datos sobre la platería burgalesa. Sin duda, una base fundamental fue la proporcionada por el estudio de las fuentes manuscritas, hasta entonces no abordado suficientemente en este campo, de lo que nos da muestra en un seleccionado apéndice documental de ciento setenta y seis documentos, fechados entre 1417 y 1636. Si tenemos en cuenta que buena parte de su tesis doctoral, origen del presente libro, se fundamentaba en más de dos mil referencias documentales, podemos imaginar que son pocos, o ninguno, los aspectos que no han sido atendidos en este trabajo sobre el arte de la platería. Así, en un marco geográfico que desborda los límites actuales de la provincia de Burgos y se extiende a las limítrofes de Palencia, Valladolid, Soria, La Rioja y Santander, se analizan las producciones burgalesas de los siglos XV a XVII, pero no sólo las existentes en las localidades para las que fueron confeccionadas, sino también las conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, Museo Lázaro Galdiano de Madrid y Victoria & Albert Museum de Londres. El análisis de las obras no se presenta bajo el formato de catálogo, sino que se desarrolla continuamente desde la platería gótica a la barroca en un capítulo dedicado a los estilos artísticos (cap. IV), siendo el pie de las excelentes ilustraciones el que informa de la ficha técnica de la pieza, y sintetizando, por tanto, la catalogación de más de novecientas piezas en plata y metal aportada en la tesis. La abundancia y alta calidad de las obras y diseños tipológicos de los plateros burgaleses se completa con las realizadas en los talleres de otros centros provinciales (cap. V), como Aranda de Duero, Covarrubias y otras localidades (Santa María del Campo, Roa, Poza de la Sal, Briviesca, Castrojeriz, etc.). De igual modo, se dedica un capítulo al estudio de la platería de otros centros españoles con incidencia en Burgos (cap. VI): El Burgo de Osma, Orduña, Vitoria, Santo Domingo de la Calzada, Nájera, Laredo y otros, y a las piezas elaboradas en metal, apartado importante de la orfebrería, con aplicaciones de piedras y esmaltes (cap. VII). Tal vez el capítulo de mayor relevancia en el proceso de la investigación de las obras de arte elaboradas en plata sea el del análisis de las marcas que ofrecen y su identificación, bien con un centro de platería, bien con el marca-

dor que controla su ley, o bien con el artífice de la pieza. El doctor Barrón ha dado a conocer una secuencia de diez marcas utilizadas por la ciudad de Burgos para el registro de las piezas labradas en sus talleres, desde 1350 hasta 1636. Algunas marcas se conocían pero hasta ahora no se habían presentado con tal precisión y sistema, acompañadas de las personales de marcadores y autores, y sus correspondientes límites cronológicos. Se trata de una contribución de primer orden al sistema de marcaje de la platería española, mediante el cual se puede determinar la datación de las piezas con un alto grado de exactitud. Diferentes aspectos relacionados con el peso y ley de la plata, los marcadores, contrastes, afinadores y oficiales de la Casa de la Moneda, completan este riguroso capítulo del marcaje de la platería burgalesa (cap. II), que tiene su complemento en el estudio de las marcas de otros centros provinciales y españoles (caps. V y VI), así como en el de cada una de las que identifican a sus artífices. Pero no podía estar ausente el interés por los pormenores del trabajo de los plateros, sus relaciones profesionales, su vida social, sus barrios y viviendas, su cofradía de San Eloy. Son numerosos los aspectos sociales del oficio del platero a tener en cuenta, desde la configuración del taller y sus herramientas hasta la consideración artística que alcanza en el ámbito ciudadano, todos ellos los va desgranando el autor en un capítulo lleno de novedades (cap. III). Sin duda, el acopio de datos no hubiera sido posible sin un conocimiento exhaustivo de los propios artífices, a los que se dedica el segundo volumen, en una relación biográfica de cerca de cuatrocientos plateros burgaleses, arandinos y de otras localidades provinciales y centros españoles de platería. Los dos volúmenes editados sobre la platería burgalesa constituyen, por tanto, una referencia fundamental a la hora de abordar cualquier investigación sobre la platería española. La memoria de don Jesús Hernández Perera subyace en este trabajo del doctor Barrón, pues fue él quien presidió el tribunal que le otorgó la máxima calificación académica en 1992 y, como pionero en este tipo de estudios en Canarias, se convirtió en el estímulo para otros historiadores del arte que continuaron sus investigaciones en otras regiones, como el doctor Esteban Lorente en Aragón, director de la tesis doctoral en la que se fundamenta este libro. Si el arte de la platería en España era muy poco conocido a mediados del siglo XX, a finales del mismo podemos sentir verdadera satisfacción por el avance de los estudios que, como el presente, confirman una metodología rigurosa de la investigación histórico-artística en esta materia.

Begoña Arrúe Ugarte

SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, *Mariñán. Pazo de los sentidos*, A Coruña: Diputación Provincial, 1999. 289 p. con il. en color y en blanco y negro.

Estudio histórico-artístico de la evolución y situación actual de uno de los pazos gallegos más importantes y cuya calificación de "pazo de los sentidos" resume su valor artístico.

El autor, profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela, analiza desde una perspectiva histórica un destacado pazo gallego con su conjunto de estatuaria y jardines para lo cual ha utilizado también documentación muy precisa tomada en buen número de archivos, desde los de ámbito local hasta el Archivo Histórico Nacional.

En el estudio de la arquitectura del pazo y de los terrenos en los que se asienta, el autor hace notar cómo evolucionó a lo largo de cuatro siglos, del XIV al XVIII, desde una construcción militar hasta un conjunto dedicado al aprovechamiento de la tierra, sin olvidar la finalidad de recreo dada por sus poseedores al dieciochesco pazo final.

El autor estudia sucesivamente el pazo desde sus orígenes (la Casa das Mariñas y sus descendientes), con la evolución de torre a pazo, a la que dedica la mayor extensión del texto y en donde estudia sucesivamente el esplendor de Mariñán bajo el Señorío de los Oca y la época de los Marqueses de Mos. Los apartados en que se divide el estudio son los siguientes: "Las nuevas obras y la pequeña Corte mariñana"; "Arquitectura y prestigio: destacando en este apartado la originalidad y el valor artístico de las escalinatas y sus bustos sin parangón con otros pazos de Galicia, llamando la atención entre estos últimos los bifrontes y trifrontes, en algunos de los cuales es difícil adivinar si son femeninos o masculinos"; "La naturaleza hecha arte. El jardín dieciochesco"; Las últimas obras: la capilla y el portalón"; "Los espacios y el día a día del pazo".

Estudia luego el lento declinar de Mariñán desde la Casa de Lánacara a los Bermúdez de Castro y por fin la obra de la Diputación Provincial de A Coruña para rehabilitar el pazo y la declaración de Monumento Histórico-Artístico en 1972.

Como complemento de su estudio el autor incluye una relación abundante de fuentes documentales y una bibliografía también amplia, seis apéndices con árboles genealógicos y testamentos y los planos con los alzados actuales del pazo de Mariñán realizados por alumnos de la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica de A Coruña.

El estudio va precedido por una presentación del Presidente de la Diputación coruñesa don Augusto César Lendoiro, que destaca cómo la obra de Sánchez García forma parte de una colección dedicada a Mariñán.

M.ª del Carmen Utande Ramiro



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO